LES GRANDS ARTISTES



RAPHAËL



Par Eugène MÜNTZ

LES GRANDS ARTISTES

RAPHAËL

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Volumes parus

Watteau, par GABRIEL SÉAILLES.

Albert Durer, par AUGUSTE MARGUILLIER.

Volumes à paraître

Titien, par MAURICE HAMEL.

Léonard de Vinci, par GABRIEL SÉAILLES.

Delacroix, par MAURICE TOURNEUX.

Rubens, par GUSTAVE GEFFROY.

Poussin, par PAUL DESJARDINS.

1230-01. — CORBEIL. Imprimerie ÉD. CRÉTÉ.

LES GRANDS ARTISTES
LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

RAPHAËL

PAR

EUGENE MÜNTZ
MEMBRE DE L'INSTITUT

BIOGRAPHIE CRITIQUE
ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON (VIe)

RAPHAËL

CHAPITRE PREMIER

L'Enfance de Raphaël.— Ses Séjours à Urbin, à Pérouse, à Città di Castello et à Sienne.

Raphaël Santi ou Sanzio naquit à Urbin, le vendredi saint (28 mars) de l'année 1483 ; il mourut à Rome, en 1520, un vendredi saint également (6 avril), âgé de trente-sept ans seulement. Sa vie fut des plus simples, des plus unies ; depuis l'adolescence jusqu'à sa fin précoce, il marcha de triomphe en triomphe. Quant à l'œuvre qu'il créa en un si court espace de temps, il est d'une richesse incomparable : on n'y compte pas moins d'une cinquantaine de Vierges et de Saintes Familles, une douzaine de tableaux consacrés à la vie du Christ, autant consacrés à des saints, environ vingt-cinq portraits, puis le gigantesque ensemble des fresques des Stances du Vatican, des Loges, de la Farnésine, les cartons des tapisseries représentant les *Actes des Apôtres* et des mosaïques de la chapelle Chigi représentant les *Planètes*, pour ne point parler des tableaux mythologiques ou allégoriques, des innombrables dessins, des travaux comme architecte et comme sculpteur.

Une fois de plus, l'auteur du présent volume s'attaque au glorieux maître urbinate (1) ; une fois de plus, il essaie de pénétrer dans le secret de son génie, d'en dégager les qualités maîtresses. Si multiple et si variée, en effet, est l'organisation de Raphaël que le même critique peut y revenir à plus d'une reprise, sans craindre d'en épuiser toutes les faces, sans craindre aussi de se répéter.

Quelques mots d'abord sur la cité qui a donné le jour au prince des peintres. Isolée dans les Apennins, à 430 mètres d'altitude, Urbin forme comme une enclave entre trois des principales provinces de l'Italie : les Marches, l'Ombrie, la Toscane. Le chemin de fer n'a pas encore fait son apparition sur ces hauteurs, et c'est, soit de Gubbio, soit de Pesaro, que l'on s'y rend en « vettura » ou en diligence. En partant de Pesaro, on traverse un pays accidenté, inégal, mais des plus fertiles, semé d'arbres fruitiers. Des haies, dans lesquelles le chèvrefeuille domine, bordent la route, merveilleusement entretenue, comme toutes celles de l'Italie. Au fur et à mesure que l'on avance, le paysage devient plus sauvage. Des gorges et des ravins alternent avec des rochers privés de végétation. Après une longue montée on aperçoit enfin, au sommet d'une montagne, la vieille ville ducale, posée

(1) Le lecteur me permettra de le renvoyer, pour de plus amples détails, à mes travaux antérieurs : *Raphaël, sa vie, son œuvre, son temps* (Paris, Hachette : 2e édition, 1886; 3e édition, 1900) ; *les Historiens et les Critiques de Raphaël* (Librairie de l'Art, 1883); enfin *les Tapisseries de Raphaël au Vatican et dans les principaux musées ou collections de l'Europe* (Paris, Rothschild, 1897).

en travers du chemin, comme pour arrêter la marche d'une armée envahissante. Vers le soir, bien que le soleil ait disparu à l'horizon, le ciel est tout empourpré encore, et les églises, palais, tours ou toitures se détachent en fières silhouettes.

Urbin est le type de toute une série de villes de montagnes, dans lesquelles Raphaël fit des apparitions plus ou moins longues : Pérouse, Città di Castello, Sienne ; elle est inexpugnable grâce à sa position, et tire sa physionomie si pittoresque du site autant que des monuments. Dans les rues, montueuses, escarpées, surgit, de distance en distance, quelque noble édifice, et par-dessus tout le splendide palais des Montefeltro, construit au xve siècle, par le duc Frédéric : ce chef-d'œuvre de l'art de bâtir, avec ses lignes amples et harmonieuses, ses salles monumentales, sa riche décoration, projette un rayonnement sur la ville entière et lui imprime un souverain cachet de distinction. Devenu propriété municipale, le palais est aujourd'hui comme un sanctuaire consacré à la gloire de Raphaël : il abrite, en même temps qu'un musée de tableaux contemporains du grand peintre, la « Reale Accademia Raffaele ». Mais, avec plus d'émotion encore, tout ami des arts visitera, dans une rue montante, d'une belle allure, la demeure où est né et où a grandi le Sanzio, modeste maison en pierre, à deux étages, mais décente, où la piété publique a réuni les trop rares reliques laissées à Urbin par le plus glorieux de ses fils.

Urbin était alors une cité éminemment guerrière et

aristocratique. Ses souverains — à quoi bon le dissimuler! — faisaient profession de « condottieri », vendant leur épée au plus offrant. Pour eux, l'art de la guerre était un métier, et des plus lucratifs, grâce auquel ils purent vivre luxueusement, s'entourer d'une cour brillante, et, qui mieux vaut, encourager les lettres, les arts, les plus nobles jouissances de l'esprit. Ils mettaient d'ailleurs dans leurs entreprises militaires un esprit de suite et des procédés chevaleresques qui les distinguaient des vulgaires officiers de fortune.

Comme l'industrie ne pouvait guère prospérer dans cette ville de montagnes, éloignée de tout cours d'eau, ni le commerce non plus, les subsides accordés aux Montefeltro par leurs commettants formaient, avec l'exploitation agricole, l'unique source de richesse de la petite capitale. On juge si celle-ci dut décliner, une fois réduite à la seule culture des champs! Néanmoins, aujourd'hui encore, cette race, jadis si vaillante, se distingue par un mélange de dignité et de douceur qui lui conquiert la sympathie du touriste.

A l'époque où Raphaël vit la lumière du jour, Urbin recevait un lustre tout particulier de ses nobles souverains, le duc Frédéric de Montefeltro († 1482) et son fils le duc Guidobaldo.

Du père de Raphaël, Giovanni Santi, il y a peu à dire : cet homme excellent et ce peintre très médiocre naquit à Urbin vers 1446 et y mourut en 1494, laissant son fils,



Cliché Hanfstaengl.

LE SONGE DU CHEVALIER.
(National Gallery de Londres.)

qui n'avait que onze ans, livré aux soins d'une belle-mère (la mère de Raphaël était morte en 1491 et Giovanni s'était remarié) et de plusieurs oncles.

Ce qui reste des tableaux de Santi donne l'idée d'une nature douce et molle, un peu rêveuse, sans originalité et sans ressort. C'était un éclectique, qui s'inspirait tour à tour des Ombriens, comme le Pérugin, et de Melozzo da Forli, qui était lui-même l'héritier du grand Andrea Mantegna. Santi s'essaya également dans la poésie ; il nous a laissé une *Chronique rimée*, mortellement ennuyeuse, dans laquelle il raconte le règne de son protecteur le duc Frédéric.

Nous voilà édifiés sur la valeur des enseignements que le brave Santi pouvait donner à son fils.

Mais Raphaël lui-même était-il bien l'enfant de génie que la légende nous montre depuis quatre siècles ?

Certes, au point de vue de l'aménité du caractère, de la gentillesse des manières, de la vivacité de l'intelligence, on peut affirmer qu'il promettait dès lors tout ce qu'il a tenu ; mais en tant qu'artiste, son développement fut relativement lent et laborieux, à supposer que l'on puisse reprocher la lenteur à un peintre qui, à vingt et un ans, peignait un chef-d'œuvre tel que le *Mariage de la Vierge*, du musée de Milan !

A côté des œuvres de son père, Raphaël, littéralement livré à lui-même, sans direction aucune, étudia les peintures laissées à Urbin par un peintre flamand,

nommé Juste de Gand. Nous avons la preuve de ces imitations dans les dessins du fameux recueil de l'Académie de Venise (1) : le débutant y a copié les portraits de philosophes et de savants peints par Juste pour la bibliothèque du palais d'Urbin, portraits dont une partie est aujourd'hui conservée au Louvre, et l'autre, au palais Barberini à Rome.

Qui ne connaît ces esquisses timides, parfois encore enfantines, que la photographie a depuis longtemps répandues ?

La plus célèbre est le *Massacre des Innocents*, d'une si fière tournure, malgré l'inexpérience du trait, et, qui plus est, malgré l'ignorance des mouvements de l'âme : est-il rien de plus contraire à la vraisemblance que ce bourreau calme, impassible comme un soldat à la parade, s'apprêtant à transpercer de son épée une jeune mère qu'il tient par les cheveux! — Ce dessin a dû prendre naissance, au plus tôt, vers 1495. Raphaël comptait alors une douzaine d'années.

A travers les tâtonnements, quelque timides qu'ils soient, percent déjà un goût inné pour les belles lignes, la vivacité de l'invention, quelque chose de tendre et de libre tout ensemble, bref la flamme du génie. Tout en s'ingéniant à reproduire pieusement les modèles qu'il a sous

(1) Certains savants ont contesté dans ces derniers temps l'authenticité du recueil de Venise, cet album inappréciable, dans lequel le jeune Raphaël a consigné ses premières impressions ; mais leurs arguments ne soutiennent pas l'examen : par leur facture comme par leur contenu, les dessins de Venise ne peuvent être que de la main du Sanzio.



Cliché Alinari.

LE COURONNEMENT DE LA VIERGE.
(Pinacothèque du Vatican.)

les yeux, l'adolescent laisse échapper à tout instant des figures trouvées, venues d'un jet et comme ailées.

Peut-être Raphaël demanda-t-il également quelques conseils à son compatriote Timoteo Viti, qui, rentré à Urbin en 1495, y rapportait les enseignements de la primitive École de Bologne, telle que celle-ci s'incarnait en Francesco Francia. Nous savons du moins que les deux artistes se lièrent d'une vive amitié.

Il n'est pas impossible que cette première époque, encore si mystérieuse, ait vu naître le charmant petit tableau de la « National Gallery » de Londres, le *Songe du Chevalier*. L'œuvre est d'une fraîcheur délicieuse, et cependant déjà pleine de promesses. Elle peut manquer de fermeté dans la pâte, mais offre une rare délicatesse de touche : on admire les beaux bleus, les beaux roses et jusqu'à la bordure vert-pomme du manteau du chevalier. Le paysage est limpide et profond. Mais que sera-ce si nous nous attachons à la conception même : à ces deux jeunes femmes, si ingénues, si gracieuses — la Volupté et la Vertu, — debout aux côtés du dormeur, tenant l'une une fleur blanche, l'autre une épée et un livre. C'est tout un poème que le jeune artiste a condensé en quelques décimètres carrés.

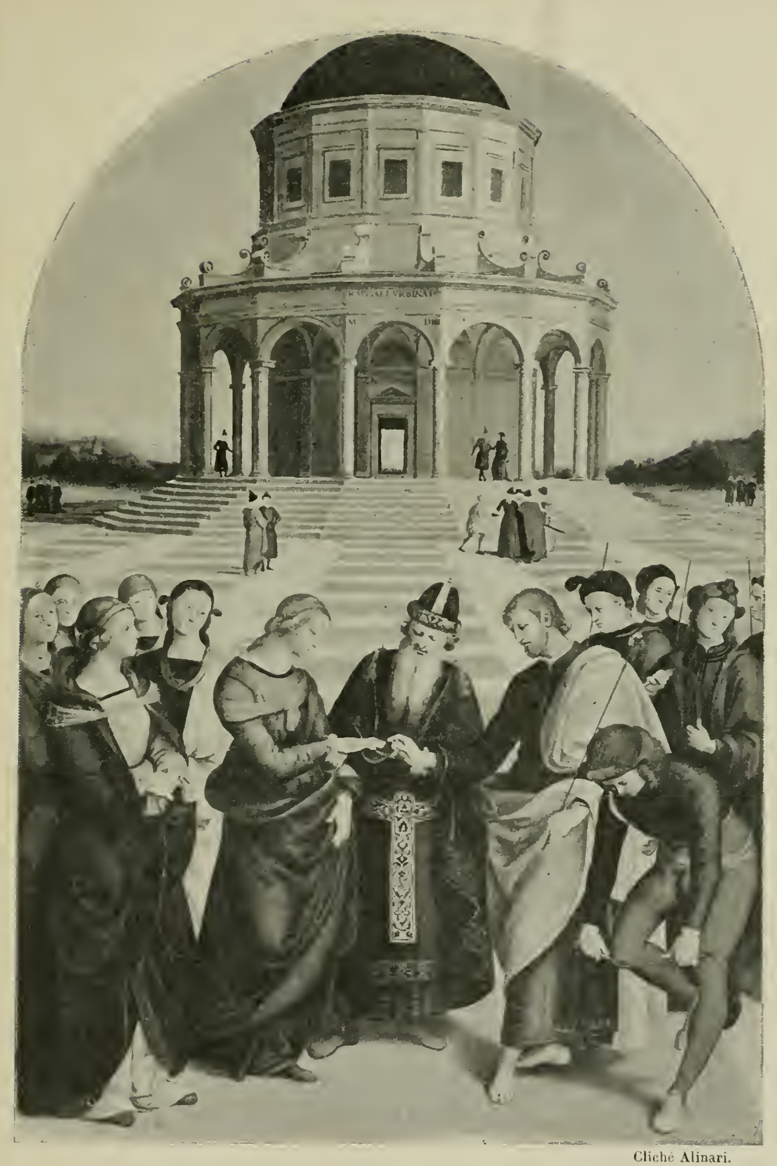
Les tuteurs de Raphaël — et lui-même tout le premier — comprirent qu'un milieu tel qu'Urbin, dont l'activité s'était ralentie depuis la mort du duc Frédéric, n'offrait

pas de ressources suffisantes pour un débutant, désireux d'être plus qu'un honnête peintre provincial, à la façon de Giovanni Santi. Aussi fut-il décidé qu'il entrerait dans l'atelier d'un maître célèbre, dont la gloire rayonnait sur toute l'Ombrie : Pierre Pérugin, le chef de l'École de Pérouse.

Quelques mots, avant d'aller plus loin, sur cet artiste si considérable. Pietro Vannucci, surnommé le Pérugin en raison de son long séjour à Pérouse, était né dans les environs, à Città della Pieve, en 1446. Il avait fait ses premières armes dans l'Ombrie et avait achevé son éducation à Florence, dans l'atelier de Verrocchio, où il avait eu pour condisciple Léonard de Vinci. Sa longue carrière (il mourut en 1521, un an après son immortel disciple) est marquée par une douzaine de pages maîtresses : vers 1480, les fresques de la chapelle Sixtine ; en 1495, la *Déposition de Croix*, du palais Pitti ; en 1496, l'*Ascension*, du Musée de Lyon ; vers 1498, la *Madone de Pavie* ; en 1500, les fresques du « Cambio » ou salle des changeurs de Pérouse ; puis l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard*, à la Pinacothèque de Munich, etc.

L'on admet aujourd'hui que Raphaël entra dans l'atelier du Pérugin vers 1499, au moment où le maître allait commencer la décoration du « Cambio » (et non en 1495, comme on l'a longtemps cru). Il comptait alors seize ans environ.

Entre 1499 et 1502, le débutant peignit quelques Madones et quelques tableaux de sainteté encore assez timides : la



Cliché Alinari.

LE MARIAGE DE LA VIERGE.
(Musée de Brera à Milan.)

Vierge de la collection Solly (au Musée de Berlin), la *Vierge entre saint François et saint Jérôme* (au même musée), la *Vierge au Livre* (au Musée de l'Ermitage).

De bonne heure, le paysage — des sites riants — se taille sa place dans les tableaux religieux du jeune maître. Encore timide, presque embryonnaire, dans la *Vierge* de la collection Solly, et dans la *Vierge entre saint François et saint Jérôme*, il offre déjà beaucoup de charme dans la *Vierge au Livre :* ce dernier tableau nous offre un lac, des monticules parsemés de fabriques, des arbres au tronc élancé et au feuillage rare.

En 1503, Raphaël s'affirme par une œuvre personnelle et puissante : le *Couronnement de la Vierge*, destiné à l'église Saint-François-de-Pérouse (aujourd'hui à la Pinacothèque du Vatican). Il y ajouta une prédelle représentant l'*Annonciation*, l'*Adoration des Mages* et la *Présentation au Temple*. Le grand homme est déjà là tout entier avec ses hautes qualités : sa poésie, son culte de la forme. Il se montre en outre coloriste excellent ; ses tons sont chauds et lumineux. La composition finale, malgré des réminiscences de l'*Ascension* du Pérugin (au Musée de Lyon), nous révèle un maître, et non plus un élève. Admirons d'abord la parfaite netteté de l'ordonnance : dans les airs, le Christ assis à côté de la Vierge et lui posant une couronne sur la tête ; autour d'eux, des anges d'une grâce achevée ; dans le bas, les apôtres rangés autour du tombeau vide de la Vierge ; saint Thomas tenant la ceinture que celle-ci lui a laissée, saint Pierre avec les clefs, saint

Paul avec l'épée ; les autres diversement émus ; toutes figures nobles ou touchantes.

Dans le voisinage de Pérouse, la petite ville de Città di Castello, naguère illustrée par le séjour de Luca Signorelli, se montra particulièrement hospitalière au jeune Urbinate. Il y peignit une bannière représentant la *Création d'Ève* et la *Crucifixion*, puis un *Christ en croix*, de grandes dimensions, le *Mariage de la Vierge*, enfin le *Couronnement de saint Nicolas de Tolentino.*

Comme l'on prend plaisir à voir le débutant, si prompt à l'assimilation, et cependant si porté à l'indépendance, se dégager graduellement, parfois en bonds rapides, des formules qui gênent son essor! La bannière de Città di Castello nous le révèle tout péruginesque encore, mais avec je ne sais quel accent et quel charme en plus ; si les types ont encore quelque chose de timoré, quelle liberté et quelle ampleur dans les attitudes ; quelle chaleur dans la mimique ! Ne regrettons pas trop qu'il n'ait pas plus de science, pas plus de souplesse : il aurait moins de sincérité. Or, à mesure que l'on approche des temps modernes, l'on s'aperçoit qu'il y a encore quelque chose de plus rare que les prodiges de l'exécution, quelque chose de plus rare que l'esprit : je veux dire la fraîcheur des impressions et l'éloquence qui vient du cœur.

Dans le *Christ en croix* (collection de M. Mond, à Londres), l'influence du Pérugin se trahit par un certain maniérisme (les figures, trop élancées, et presque grêles,



Cliché Alinari.

LA VIERGE DU GRAND-DUC.
(Palais Pitti.)

aux attitudes guindées, ont le menton pointu et les mâchoires proéminentes, chères au maître de Raphaël). Heureusement, un coloris chaud, peut-être plus vif que celui du Pérugin, vient atténuer ces défauts. — Nous retrouverons le même penchant au maniérisme dans un autre ouvrage, postérieur de plusieurs années, mais également peint en Ombrie, la *Madone Ansidei* (1507).

Quant au *Mariage de la Vierge* ou « Spolalizio » (avec la date de 1504, au Musée de Brera, à Milan), il appelle un parallèle avec le tableau similaire du Pérugin, conservé au Musée de Caen. On a souvent prononcé le mot de copie : en réalité, c'est une interprétation, et des plus indépendantes. Le coloris est déjà plus clair, moins ambré que chez les Ombriens ; les lumières jaunes percent à travers les étoffes rouges. Les types des têtes, — rondes, un peu uniformes, — manquent d'accent ; le modelé pèche par la facilité.

Au fond, le *Mariage de la Vierge* forme la transition entre la gamme chaude, représentée par le *Couronnement de la Vierge*, et la gamme florentine, qui vise avant tout à la clarté. Ce fut, en effet, le propre de Raphaël que de changer sa manière selon son entourage. Gardons-nous toutefois d'évoquer, avec quelques critiques impertinents, le souvenir du caméléon, qui prend la couleur des objets qui l'entourent; admirons plutôt la souplesse de ce génie, capable de se renouveler selon les temps et selon les milieux, en ajoutant aux découvertes de ses prédécesseurs les siennes propres, — et ce n'est pas peu dire, — car nul n'a

plus contribué à porter à la perfection l'art de l'ordonnance, de la composition et de l'expression.

Un autre tableau, exécuté pour l'église Saint-Augustin de Città di Castello, le *Couronnement de saint Nicolas de Tolentino*, a disparu en 1798, et n'est plus connu aujourd'hui que par deux études préparatoires, conservées l'une à Oxford, l'autre à Lille.

De Città di Castello, Raphaël se rendit à Sienne; puis il regagna sa ville natale, Urbin.

A Sienne, il assista son ami de Pérouse, Bernardino Pinturicchio, dans la préparation des cartons destinés à la décoration de la bibliothèque de la cathédrale : l'*Histoire du pape Pie II Piccolomini*. On a révoqué en doute sa collaboration : elle ressort indiscutablement des dessins conservés au Musée des Offices et dans la collection Baldeschi, à Pérouse. Ces dessins, où tout trahit la main de Raphaël, ont une sûreté et une fougue inconnues à Pinturicchio, qui fut avant tout le peintre des cérémonies placides et des costumes pittoresques.

Au cours de ses pérégrinations, Raphaël n'avait cessé de noter, dans le fameux album aujourd'hui conservé à Venise, les œuvres d'art ou les types qui l'avaient frappé. Il avait commencé par y consigner les copies de modèles dus au Pérugin et à Pinturicchio; il continua par Signorelli, à qui il prit une des figures de son *Totila devant*

saint Benoît (couvent de Monte Oliveto Maggiore); puis vint le tour de Pollajuolo; enfin celui de Léonard de Vinci. Peu à peu, grâce à ces études incessantes, le trait acquit plus de liberté, les contours plus de pureté.

Constatons, à ce sujet, la ténacité avec laquelle Raphaël restait attaché à ses impressions de jeunesse. A son insu peut-être, les premiers germes se développaient en lui jusqu'au moment où ils parvenaient à leur maturité. L'*Ange répandant des fleurs* (dessin de l'Académie de Venise) devint, une douzaine d'années après, le Génie des *Noces de Cupidon et de Psyché* et l'Ange de la *Sainte Famille de François Ier*. Le jeune homme ou le berger couronnant Apollon, du même recueil, reparaît dans l'*Apollon et Marsyas* (salle de la Signature). Les *Enfants dansant*, également à Venise, sont le prototype du dessin gravé par Marc-Antoine.

Nous n'avons donc pas seulement affaire à une imagination des plus riches: nous avons aussi devant nous un véritable organisateur; au lieu de se disperser, comme le Vinci, par exemple, le Sanzio ménageait ses ressources et les faisait converger vers un but pratique.

CHAPITRE II

Raphaël à Florence.

Cette nouvelle période comprend le séjour à Florence et divers voyages à Urbin ou à Pérouse, soit quatre années en tout, de 1504 à 1508.

Florence et Pérouse, quel constraste ! Autant il y avait de recueillement dans la capitale de l'Ombrie, autant il y avait de vivacité d'esprit dans la capitale de la Toscane. Dans les choses de la politique, de l'industrie, du commerce, comme dans le domaine de la philosophie, des lettres, des sciences, c'était une agitation perpétuelle, un désir inassouvi de faire mieux, d'aller plus loin, de monter plus haut. En matière d'art, un entraînement incessant forçait chacun aux suprêmes efforts. Sans relâche il fallait se renouveler devant le public le plus exigeant.

A en croire son biographe Vasari, Raphaël aurait été attiré à Florence par le désir d'étudier les cartons de Léonard de Vinci et de Michel-Ange : la *Bataille d'Anghiari* et la *Guerre de Pise*. Mais l'exposition de ces cartons n'eut lieu qu'en 1506 ; or, dès la fin de 1504, Raphaël (nous le savons par la chaude lettre d'introduction qui lui fut remise par une des princesses de la famille des



Cliché Alinari.

LA VIERGE AU CHARDONNERET.

(Musée des Offices.)

Montefeltro) se préparait à chercher fortune sur les bords de l'Arno.

L'adolescent apportait à Florence, avec une réputation naissante, une foi profonde, un enthousiasme sans bornes. L'activité qu'il déploya dans ce milieu critique, si difficile à satisfaire, tient du prodige : il renouvela de fond en comble sa manière. La hardiesse ou la fierté du dessin n'avaient pas été son fort jusque-là ; son modelé péchait par la mollesse : avec une ténacité héroïque, il voulut en remontrer aux maîtres dessinateurs de Florence, et bientôt il les surpassa tous par la pureté de son trait. Pour cela, il mit à contribution les quelques sculptures antiques — statues ou bas-reliefs — conservés sur les rives de l'Arno. Les études anatomiques aussi le captivèrent : nous le verrons se servir d'un squelette pour donner plus de vérité à l'attitude de la Vierge dans la *Mise au Tombeau*.

Parmi les modèles laissés par les Primitifs florentins, le débutant étudia particulièrement les fresques de Masaccio (complétées par Filippino Lippi), au « Carmine », d'une inspiration si saine et si forte, d'une facture si large. Il y gagna de donner plus d'équilibre à ses figures, parfois trop élancées et trop en l'air, ainsi que plus de galbe à ses contours, parfois trop recroquevillés.

Entre les contemporains, Léonard de Vinci et Fra Bartolommeo l'attirèrent tout particulièrement. Quant à Michel-Ange, son action ne se fit sentir que plus tard, à l'époque où Raphaël peignit la *Mise au Tombeau*.

C'est ici le moment de toucher un mot de Fra Bartolom-

meo della Porta, le pieux peintre dominicain, l'ami et le collaborateur de Raphaël. Il était né près de Florence en 1475 et mourut dans la même ville en 1517, âgé de quarante-deux ans seulement. Disciple fervent du fougueux réformateur Savonarole, il entra dans les ordres après le supplice de son maître bien-aimé. Les églises et les couvents de Florence et des environs, les musées de Lucques et de la plupart des grandes villes d'Europe possèdent de ses toiles, remarquables par leur belle ordonnance et par la chaleur de leur coloris. C'étaient invariablement des sujets religieux: *Madones*, *Saintes Conversations*, le *Mariage de sainte Catherine*, au Louvre, la *Vierge de Carondelet*, à la cathédrale de Besançon.

Fra Bartolommeo initia Raphaël aux mystères de l'ordonnance: il lui apprit à réunir ses figures en groupes et ses groupes mêmes en masses vivantes. Le disciple toutefois ne tarda pas à dépasser le maître : dans la *Dispute du Saint Sacrement* et l'*École d'Athènes*, il maria ses lignes avec une aisance et une harmonie inimitables.

Raphaël mit également à contribution les sculpteurs et, en première ligne, Donatello, le glorieux précurseur. Non content de s'inspirer du bas-relief de son *Saint-Georges*, dans le tableau consacré au même saint, il mit à contribution ses bas-reliefs des *Miracles de saint Antoine de Padoue* pour sa fresque de la *Dispute du Saint Sacrement* (un de ses groupes est presque littéralement copié sur celui de Donatello). Cinq ou six ans peut-être s'étaient passés depuis que Raphaël avait entrevu pour la pre-



Cliché Neurdein.

LA BELLE JARDINIÈRE.
(Musée du Louvre.)

mière fois le moulage de ces bronzes fameux ; tout à coup, au moment opportun, il s'en souvint, les évoqua, les transfigura.

Ainsi ce grand « butineur » emmagasinait dans son cerveau ou sur ses calepins les notes qui, l'heure venue, entraient dans ses propres compositions avec toute la spontanéité et toute la fraîcheur de créations originales.

Dans son ardeur à conquérir le premier rang parmi les dessinateurs, Raphaël perdit quelque peu de vue les droits du coloris, — j'allais dire de la peinture. Il avait été un coloriste excellent aussi longtemps qu'il avait travaillé sous l'inspiration du Pérugin : son *Couronnement de la Vierge* n'avait rien à envier pour la chaleur de la gamme aux tableaux les plus nourris, les plus embrasés, de son maître. A Florence, peu à peu il renonça aux tons profonds et lumineux pour rechercher les tonalités glacées, d'une clarté excessive. C'est que ses nouveaux concitoyens n'avaient jamais été des maîtres de la couleur, sauf Léonard de Vinci. Il ne fallut rien moins que son contact, à Rome, avec le Vénitien Sebastiano del Piombo, pour faire retrouver au Sanzio les accents véritablement vibrants.

Des tableaux de sainteté et quelques portraits, voilà en quoi se résume l'œuvre de Raphaël pendant les quatre années passées à Florence. Tandis que Léonard de Vinci et Michel-Ange recevaient du gouvernement florentin la glorieuse mission de décorer les murs du Palais-Vieux,

leur jeune émule se voyait réduit à la clientèle de quelques fabriques d'églises ou de quelques particuliers.

Aussi longtemps qu'il avait habité la pieuse Ombrie, Raphaël avait respecté l'iconographie traditionnelle : ses Vierges avaient soin de se couvrir la tête d'un pan de leur manteau ; presque invariablement un nimbe, ou du moins un cercle, les signalait à la vénération ; ses Enfants Jésus se montraient recueillis plutôt que mutins.

A Florence, la majorité des Vierges apparaissent la tête nue ; tout au plus un foulard artistement enroulé relève la beauté de leur chevelure : telles la *Madone au Chardonneret*, la *Madone dans la Prairie* et la *Belle Jardinière*, les créations les plus libres et les plus pures de cette période.

Rien que le choix de tels motifs nous apprend quelle révolution s'était accomplie dans le domaine de la religion : à la Vierge byzantine, sévère et impassible, on oppose désormais une jeune mère qui sourit à son nouveau-né. Les mœurs se sont adoucies, les croyances ont perdu de leur austérité ; c'en est fait des terreurs qui hantaient le moyen âge. La divinité, en un mot, est descendue sur terre et s'est mêlée à nous.

Entre les Vierges florentines de Raphaël, il en est toute une série où l'artiste s'est contenté de deux acteurs seulement : la mère et l'enfant. Telles sont la *Vierge du Grand Duc* (au Palais Pitti), splendide étude d'après nature, fraîche et spontanée comme une ébauche peinte en plein air ; la *Petite Madone de lord Cowper* ; la *Vierge*

de la Famille Tempi, à la Pinacothèque de Munich ; la *Petite Madone d'Orléans*, au château de Chantilly ; la *Grande Madone de lord Cowper* et la *Vierge de la Famille Colonna*, au Musée de Berlin. D'ordinaire, la mère et l'enfant se suffisent : plus rarement la Vierge tient un livre. La composition est d'ailleurs réduite à sa plus simple expression : ni riches accessoires, ni paysage compliqué ; rien même qui rappelle les préoccupations religieuses ; le nimbe n'apparaît que de loin en loin. Raphaël n'eût-il créé que ces douze ou quinze Vierges de la période florentine, que son nom serait immortel ; il y a mis toute la tendresse de son âme, toute la magie de son pinceau.

De nombreux dessins nous permettent de suivre pas à pas le développement de la composition : nous y voyons que Raphaël cherchait beaucoup ; puis, une fois l'idée fixée dans son esprit, il s'élançait vers le but avec la rapidité de l'éclair.

Une seconde catégorie comprend les Madones accompagnées du petit saint Jean-Baptiste. Cette figure nouvelle élargit singulièrement le champ de ces petites idylles : on peut dire que si la tradition n'avait pas indiqué la présence de ce jeune compagnon de l'enfant Jésus, il eût fallu l'inventer. Citons, parmi ces tableaux à trois figures : la *Madone de Terranuova*, au Musée de Berlin ; la *Vierge au Chardonneret*, au Musée des Offices (cadeau de noces fait par Raphaël à son ami Nasi) ; la *Vierge dans la Prairie*, au Musée de Vienne (cette dernière absolument

conçue sous l'influence de Léonard de Vinci); enfin, la *Belle Jardinière*, au Musée du Louvre.

Désormais, c'est le groupement en forme de pyramide que Raphaël adopte : la Vierge dominant le groupe des deux enfants debout devant elle. En cela, il s'inspira des conseils de son ami Fra Bartolommeo. C'est ainsi, en s'habituant à marier, d'abord deux figures, puis trois, qu'il devint l'ordonnateur par excellence.

Dans la troisième catégorie, saint Joseph, parfois sainte Anne se joignent aux acteurs précédents. Exemples : la *Sainte Famille à l'agneau*, au Musée de Madrid ; la *Sainte Famille Canigiani*, au Musée de Munich ; l'esquisse d'une *Sainte Famille* destinée à servir de modèle au peintre Alfani, au Musée Wicar, à Lille.

D'étape en étape, le paysage gagne en importance. Dans la *Vierge au Chardonneret*, un pont relie les deux rives d'une rivière; au fond, se développent des villes. On remarquera dans ce tableau, ainsi que dans la *Madone à la Prairie* et dans la *Belle Jardinière*, la prédilection avec laquelle l'artiste traite les édifices : il prélude par là à son rôle d'architecte. Signalons également, dans ces trois œuvres jumelles, un motif nouveau : le riche gazon du premier plan, émaillé de plantes et de fleurs, scrupuleusement observées.

Plus encore que la *Vierge dans la Prairie*, la *Sainte Famille à l'agneau*, du Musée de Madrid — une vraie miniature — nous montre Raphaël sacrifiant à l'influence de Léonard de Vinci; elle offre en outre une fraîcheur de

ton, une délicatesse et un charme indicibles. Le coloris tient le milieu entre celui du *Saint Georges* et celui des *Trois Grâces*; il est à la fois suave et vibrant. La robe rouge et le manteau bleu de la Vierge forment un accord avec la tunique bleuâtre et le manteau, d'un brun jaunâtre, de saint Joseph. Quant à l'enfant, imité de celui de la *Sainte Anne* de Léonard, il n'a pour toute parure qu'un collier de corail. Le paysage enfin, tout déchiqueté, se ressent de l'influence des Ombriens, autant que de celle de Léonard.

La dernière en date de ces grandes compositions sacrées, par lesquelles Raphaël préludait à son rôle de peintre officiel de l'Église romaine, est la *Vierge au Baldaquin*, du Palais Pitti. Cette page grandiose, malheureusement inachevée, se rapproche beaucoup, comme ordonnance, des *Fiançailles de l'enfant Jésus avec sainte Catherine* et de la *Conception* de Fra Bartolommeo, exposées, la première au même palais, la seconde au Musée des Offices. De prime abord on est tenté d'accuser Raphaël de plagiat, mais les *Fiançailles* datent de 1512, la *Conception* de plus tard encore; c'est donc plutôt Fra Bartolommeo qui a mis à contribution Raphaël, si tant est qu'en rentrant dans sa part du patrimoine acquis en commun, l'éminent artiste dominicain puisse être accusé d'avoir fait quelque emprunt à son associé.

Dans l'œuvre de Raphaël, la composition offre une richesse et une solennité auxquelles le jeune maître ne nous avait pas accoutumés jusqu'ici, bien qu'il y ait plus de sérénité et d'enjouement que de gravité chez les acteurs,

c'est-à-dire les quatre Apôtres ou Pères de l'Église debout devant le trône de la Vierge.

La reine des cieux, si dignement glorifiée par Raphaël, ne lui faisait pas oublier la phalange d'âmes d'élite qui avaient souffert en son honneur sur cette terre et qui prirent place à ses côtés dans le séjour des bienheureux.

Sainte Catherine d'Alexandrie (le carton se trouve au Louvre, le tableau à la Galerie nationale de Londres) est la sœur de ces saintes si gracieuses et si touchantes que nous retrouverons dans la *Sainte Conversation du couvent de Saint-Antoine*, mais avec le pathétique en plus : une main sur son cœur, l'autre sur la roue, instrument de son supplice, elle lève au ciel ses regards qui proclament éloquemment sa ferveur et ses espérances.

Plusieurs portraits prennent naissance pendant la période florentine : ce sont ceux d'Angelo Doni, de sa femme Maddalena Doni (au Palais Pitti), de Raphaël lui-même, puis d'une Femme inconnue (tous deux au Musée des Offices), peut-être aussi la *Donna Gravida* (au Palais Pitti). D'une caractéristique d'abord hésitante (tel est le trait distinctif de l'effigie de Maddalena Doni), le jeune maître s'élève par degrés à plus d'indépendance et de sûreté. Son propre portrait est peint comme d'un souffle; il est vif, léger, inspiré.

Nous revenons sur nos pas pour étudier les ouvrages



Cliché Hanfstaengl.

SAINTE CATHERINE D'ALEXANDRIE.

(National Gallery de Londres.)

exécutés entre 1504 et 1508, soit à Urbin, soit à Pérouse.

Pendant une de ses excursions dans sa ville natale, Raphaël y peignit les deux petits tableaux si libres et si entraînants du Musée du Louvre : le *Saint Georges* et *le Saint Michel*, qui, longtemps conservés dans le palais des Montefeltro, entrèrent au xviie siècle dans la galerie de Mazarin et de là dans celle de Louis XIV.

Si, dans le *Saint Michel*, le jeune artiste a été gêné par des réminiscences, assez intempestives, de l'Enfer de Dante, dans le *Saint Georges*, tout est vie et mouvement. Le timide adolescent, le pieux peintre des Madones fait retentir des accents guerriers; il montre qu'à côté de la grâce, il possède la force et la fierté. Ce tableau plein de jeunesse est une merveille comme dessin et comme coloris. C'est que, dans l'intervalle, Raphaël avait étudié l'antique, comme le prouve sa copie du groupe en marbre des *Trois Grâces*, conservé à la cathédrale de Sienne. Ces préoccupations nouvelles s'affirment dans le dessin du cheval monté par saint Georges ; par ses formes si pleines et son attitude si fougueuse, ce coursier rappelle les statues colossales placées depuis tant de siècles à Rome, sur la place du Quirinal, les *Dioscures*.

Un second *Saint Georges*, cette fois armé de la lance, et inspiré d'un bas-relief de Donatello, figure au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg.

Vers la même époque vraisemblablement prit naissance le délicieux petit tableau des *Trois Grâces*, un des joyaux

du Musée Condé à Chantilly. Pendant son séjour à Sienne, Raphaël, comme il vient d'être dit, avait été frappé de la beauté du groupe antique, représentant les trois sœurs debout, les mains posées sur les épaules les unes des autres; l'une, celle du milieu, se montrant de dos, les deux autres de face. Il dessina le marbre dans son album; mais la pensée du chef-d'œuvre ne cessa de le hanter, et il s'efforça en fin de compte d'en faire revivre les beautés par le pinceau. Le tableau de Chantilly nous séduit par la rare délicatesse du modelé, avec ses chairs nacrées, ainsi que par son ingénuité, sa fraîcheur printanière : qualités rares et charmantes, qui font oublier la mollesse des attitudes et une certaine lourdeur de formes. Raphaël n'était pas encore le dessinateur impeccable qui excella par la suite à ennoblir et à transfigurer jusqu'aux plus radieux marbres sculptés par le ciseau grec.

Entre temps, Raphaël était retourné à Pérouse, où il avait laissé beaucoup d'amis, d'admirateurs, et y avait créé des pages plus fortes, sinon aussi gracieuses.

Une des plus importantes d'entre elles est le retable — une *Sainte Conversation*, — peint pour les nonnes du couvent de Saint-Antoine à Pérouse, et connu sous le nom de *Raphaël d'un million*, parce que le propriétaire en demandait cette somme (aujourd'hui dans la collection Morgan).

La *Sainte Conversation*, commandée à Raphaël en 1504, mais terminée plus tard seulement, se distingue autant



Cliché Alinari.

PORTRAIT DE JULES II.

(Palais Pitti.)

par son coloris — un coloris chaud, intense, lumineux, que Raphaël sacrifia trop tôt à d'autres préoccupations, — que par son ordonnance, simple et grave, et par le charme des figures, si pleines de fraîcheur et de sentiment. Les deux saintes et les anges surtout sont des modèles achevés de grâce féminine, cette grâce émue, ce mélange de ferveur et de timidité que l'on retrouve à un degré moindre dans les Madones contemporaines, d'ordinaire plus sérieuses, pour ne pas dire plus impassibles. — On constatera que, afin de ne pas choquer les religieuses, Raphaël a habillé l'enfant Jésus ainsi que le petit saint Jean, ce qui n'a pas précisément contribué à leur donner de la vivacité ou du charme.

En 1505, les Camaldules de Pérouse fournirent au jeune artiste l'occasion de s'exercer dans la fresque ; ils le chargèrent de peindre, sur une des parois de leur sacristie de San Severo, la Trinité entourée de saint Romuald, de saint Benoît martyr, de saint Jean martyr, de saint Maur, de saint Placide et de saint Benoît. L'œuvre dépassa toutes leurs espérances par la gravité des figures, la majesté de l'ensemble, l'entente de la décoration. Une fois de plus, Raphaël venait de révéler sa maîtrise dans un domaine nouveau.

Pour Pérouse également, Raphaël peignit la *Madone Ansidei* (1507), naguère dans la galerie du duc de Marlborough, acquise en 1884 par la Galerie nationale de Londres, moyennant la somme de 1 750 000 francs, le prix le plus élevé [que jamais_tableau ait atteint. La disposition est

celle des *Saintes Conversations*, c'est-à-dire la Vierge trônant entre plusieurs saints, genre de composition surtout cher aux Vénitiens : Jean Bellin, Cima da Conegliano, Carpaccio.

La *Madone Ansidei* est une page régulière, peut-être un peu froide, qu'il faut rapprocher du dessin de la collection Timbal (Musée du Louvre), où l'on voit deux autres saints, saint Sébastien et saint Roch, debout aux côtés de la Vierge. Ce dessin, avec une sorte d'accent provincial (on remarquera surtout les mains aux doigts noueux), a conservé à travers les siècles son charme, son émotion, sa douce et tendre sérénité. Revenons au tableau : si les figures sont très enveloppées, si la lumière est chaude dans les vêtements (rouge foncé, vert jaune, bleu, etc.), les expressions sont terriblement guindées et frisent le maniérisme.

Avant de suivre Raphaël à Rome, jetons un regard sur une composition importante, exécutée, soit à Florence, soit à Pérouse, la *Mise au Tombeau* (1507), un des joyaux de la galerie Borghèse à Rome. L'intérêt principal de cette page fameuse réside dans le fait qu'elle est le premier ouvrage dans lequel Raphaël s'attaque franchement, avec toute l'ardeur dont il était capable, à un sujet dramatique. Jusqu'alors il n'avait guère traité que des scènes calmes, riantes. Le voilà abordant des problèmes plus ardus. Ce fut pour lui une gymnastique intellectuelle excellente. La *Mise au Tombeau* est, en outre, le premier



Cliché Hanfstaengl.

LA DISPUTE DU SAINT-SACREMENT.

(Stances du Vatican.)

tableau dans lequel éclate l'influence de Michel-Ange. A ce double titre, cette composition, qui trahit trop l'effort et n'est pas un chef-d'œuvre, mérite de nous arrêter.

C'est un spectacle attachant de voir le jeune peintre d'Urbin, longtemps étranger à l'action du Buonarroti, se rapprocher insensiblement de lui, subir sa fascination et finir par l'égaler, en attendant qu'il l'emporte sur lui dans la faveur des Papes. Noble émulation, à laquelle la peinture a dû ses suprêmes triomphes ; car elle n'a jamais connu plus de gloire qu'avec les fresques de la chapelle Sixtine et les fresques des Stances du Vatican.

La *Mise au Tombeau* fut commandée par Atalante Baglioni, une des plus nobles représentantes de la fameuse famille de ce nom, à laquelle ses crimes surtout ont valu une si grande réputation. Elle était destinée à rappeler le souvenir d'une tragédie sanglante entre toutes celles de l'histoire de Pérouse : peu d'années auparavant, Griffone, le fils d'Atalante, avait surpris un groupe de parents appartenant à la faction opposée et les avait odieusement massacrés. Surpris à son tour par les survivants, il eut le même sort : sa mère et sa femme arrivèrent juste à temps pour recueillir son dernier soupir.

De nombreuses études, dispersées dans les musées et les collections de l'Europe entière, proclament le soin avec lequel Raphaël prépara la composition. Rien de plus instructif que le processus de sa pensée, tel que nous le révèlent ces esquisses. Il songea d'abord à la *Descente de Croix* ; plus tard seulement, il se décida pour la *Mise au Tombeau*

La *Descente de Croix*, représentée par les dessins du Louvre et ceux de l'Université d'Oxford, rappelle le fameux tableau du Pérugin, au Palais Pitti. On y voit le Christ étendu sur le sol et, rangés autour de lui, ses amis et les saintes femmes.

Lorsque Raphaël résolut de remplacer la *Descente de Croix* par la *Mise au Tombeau*, il le fit, comme nous l'avons marqué, sous l'influence de Michel-Ange : ce sont les mêmes figures sveltes et robustes, la même recherche des effets de muscles et de torses, l'effort physique préféré à l'expression morale.

Une autre influence encore se fait sentir, celle de l'antique : le dessin de l'Université d'Oxford, qui représente la *Mort d'Adonis* et qui a servi de modèle, à son tour, pour le corps du Christ, est une interprétation libre de quelque bas-relief romain.

La *Mise au Tombeau*, œuvre discutable en elle-même, n'en eut pas moins ce résultat considérable de familiariser Raphaël avec des sujets d'un ordre supérieur, et surtout de lui faire approfondir certaines difficultés techniques, notamment la science des raccourcis.

La prédelle de la *Mise au Tombeau*, à la Pinacothèque du Vatican, renferme, peintes en grisaille, les *Trois Vertus Théologales*. Ces figures offrent autant de liberté et de charme qu'il y a d'effort dans le tableau principal. La Charité surtout est admirable de tendresse et d'élan. Les petits génies, placés aux côtés de chacune des Vertus, unissent la fraîcheur à la grâce.



Cliché Hanfstaengl.

L'ÉCOLE D'ATHÈNES.
(Stances du Vatican.)

On voit combien le jeune maître avait appris chez ses nouveaux concitoyens ; mais ce qu'il leur enseigna ne fut pas moins considérable : par lui l'École florentine, depuis longtemps trop savante, retrouva comme un regain de jeunesse et de poésie ; quoiqu'il ne lui appartint que pendant quatre ans, il lui imprima un cachet indélébile.

Heureuses les Écoles et heureux les artistes dont il est difficile de dire qui a le plus reçu et qui a le plus donné ! Raphaël était de ceux qui peuvent impunément contracter des dettes, parce qu'ils sont assurés de les payer avec usure.

Le Sanzio se plaisait à Florence ; peut-être il s'y serait fixé pour la vie si la protection de son compatriote Bramante, l'illustre architecte, ne lui avait ouvert une arène bien autrement vaste ; appelé à Rome, il fut immédiatement attaché au service du Pape Jules II. Cet événement, si considérable pour le jeune artiste, pour ses contemporains, pour l'art et l'humanité, eut lieu pendant l'automne de 1508 : Michel-Ange venait d'entreprendre la décoration de la chapelle Sixtine ; Raphaël allait commencer celle du palais du Vatican. Quelle date inoubliable !

CHAPITRE III

Raphaël à Rome.

Les productions de Raphaël, depuis 1508 jusqu'en 1520, date de sa mort prématurée, se chiffrent par centaines.

Rarement les chefs-d'œuvre se sont multipliés et pressés à ce point; telle est leur masse qu'elle a de quoi lasser et épuiser l'admiration : les *Stances* du Vatican, les *Loges*, les fresques de la *Farnésine*, les *Sibylles* de l'église Sainte-Marie-de-la-Paix, les *Planètes* de l'église Sainte-Marie-du-Peuple, les *Cartons de tapisseries*, d'innombrables tableaux d'autel ou portraits, tout cela — pour ne point parler des sculptures, telles que le *Jonas*, ou des travaux d'architecture, tels que la reconstruction de Saint-Pierre et la construction de la villa Madame — tout cet ensemble prodigieux, dis-je, a été conçu et exécuté dans l'espace de douze ans.

Qu'il serait tentant de s'arrêter longuement, pendant des semaines entières, sur cet âge d'or de l'art, où les chefs-d'œuvre couraient les rues, où tous les artistes avaient de la distinction, sinon du talent, sur cette ère fortunée où il devait faire si bon vivre au milieu des



LE PARNASSE.
(Stances du Vatican.)

Cliché Hanfstaengl.

ruines de Rome et au contact d'une société ingénuement, profondément, artiste !

Rome, capitale de la chrétienté, était la cité cosmopolite par excellence, l'arène où les artistes de l'Italie entière, non moins que ceux de l'étranger, venaient se disputer la palme. L'horizon le plus vaste s'y ouvrait à l'imagination du jeune Urbinate.

D'autre part, la vue des marbres antiques, accumulés dans la Ville éternelle, sauva Raphaël du maniérisme auquel il avait commencé à sacrifier dans la *Madone Ansidei*, comme dans la *Mise au Tombeau* : elle le ramena à un faire large et simple ; par surcroît, en faisant naître en lui le désir de rivaliser avec les anciens, elle enflamma son génie et lui inspira ses plus radieux chefs-d'œuvre.

Le souverain pontife qui, sur la recommandation de son architecte favori, avait appelé auprès de lui le jeune peintre d'Urbin, Jules II della Rovere, était le plus fougueux des successeurs de saint Pierre, également prompt à la colère et au pardon. Soldat plutôt que prêtre, il dirigeait en personne le siège des villes rebelles et y entrait par la brèche. Son rôle comme homme politique a été diversement apprécié : on a voulu reconnaître en lui le fondateur de l'unité italienne ; en réalité, s'il chassa de la Péninsule les Français, il y consolida la domination des Espagnols. C'est dire que sa malheureuse patrie n'a pas gagné au change. Mais considérons-le comme protecteur des arts. Quel enthousiasme, quelle

libéralité et quelle clairvoyance ! Malgré son manque de culture, il avait le coup d'œil d'un connaisseur éloigné de tout parti pris — et la preuve, c'est qu'il fit appel tout ensemble aux représentants des Écoles ombrienne, florentine, vénitienne. — Il savait, comme pas un, discerner le mérite transcendant : parmi tant d'artistes pressés, en vrai essaim d'abeilles, autour de la cour pontificale, il jeta du premier coup, sans hésiter, son dévolu sur Bramante, Michel-Ange et Raphaël. Avec Michel-Ange, non moins bourru que lui, les choses n'allèrent pas toutes seules : il y eut des brouilles terribles et des réconciliations retentissantes. Mais les Urbinates, je veux dire Bramante et Raphaël, plus souples et plus spirituels, surent, quand il le fallait, carguer leurs voiles devant la tempête, conjurer l'orage, prendre le vent ou attendre patiemment l'accalmie. Tout nous autorise à croire que le plus quinteux des Papes se prit d'une affection profonde pour son jeune ami, le peintre des «Stances», l'enflammant de son ardeur, le soutenant contre la cabale. Bien plus, il fut son vrai collaborateur : n'est-ce donc rien que d'avoir élevé jusqu'à lui, jusqu'au plus auguste trône de la chrétienté, le frêle et élégant sectateur de Zeuxis, de l'avoir admis dans l'intimité de sa pensée, d'être entré dans la sienne pour l'amender, en lui proposant, après chaque nouveau chef-d'œuvre, un but plus ardu? Si les fresques des « Stances » ont une telle portée et une telle plénitude de vie, n'est-ce pas qu'elles incarnent, dans chaque figure, l'une ou l'autre des passions qui faisaient battre le cœur de Jules II,

qui hantaient son cerveau ? Un peu plus et Raphaël serait devenu l'historiographe de la Papauté, le traducteur des décisions prises par le concile de Latran, le Tyrtée des batailles gagnées par le Pape! Mais la hauteur de son génie l'empêcha de se briser contre cet écueil. Il transposa les événements contemporains de manière à leur donner le recul de l'histoire et une vraie grandeur épique. Seules, quelques allusions plus ou moins transparentes empêchèrent les contemporains — il faudrait dire les initiés — de voir, dans l'*Héliodore chassé du Temple*, autre chose qu'un récit de l'Ancien Testament.

Lorsque Raphaël se fixa dans la Ville éternelle, voici quelle était la situation de l'art. Dans l'architecture, Bramante avait résolu les derniers problèmes et donné à ses créations toute l'ampleur et toute l'harmonie imaginables. La sculpture, à son tour, avait atteint son apogée grâce à Michel-Ange. Seule la peinture était en retard : en dehors de Michel-Ange, qui venait seulement de commencer le plafond de la chapelle Sixtine, elle avait pour représentants, soit des maîtres indigènes, de huitième ou dixième ordre, soit des maîtres étrangers attardés, de vrais Primitifs : le Pérugin, Signorelli, Bramantino Suardi et autres. Seul le Sodoma, le brillant peintre de Verceil devenu citoyen de Sienne, incarnait l'élément nouveau ; mais sa manière fantaisiste et trop souvent incorrecte ne pouvait tenir contre l'éclatante supériorité d'un Raphaël. Celui-ci lui joua un mauvais tour en conservant les

ornements dont il avait commencé à couvrir le sommet de la voûte de la Chambre de la Signature : nul repoussoir ne pouvait mieux mettre en valeur ses propres productions, d'un dessin si serré et d'une invention si noble.

On voit combien il restait à faire pour renouveler l'École romaine (si tant est qu'elle méritât ce nom), pour la tirer de l'ornière, pour l'élever au niveau de l'École florentine. Eh bien, lorsque Raphaël mourut, en 1520, ce court intervalle de douze ans lui avait suffi pour accomplir le miracle. Rome, si pauvre en peintres au moment où il vint y chercher fortune, en comptait une légion, et des plus brillants, au moment où il disparut.

Lui-même, tout le premier, se métamorphosa au contact de la Ville éternelle. Les grandioses souvenirs historiques et religieux, la vue des chefs-d'œuvre de l'antiquité, enfin la société des humanistes groupés autour de Jules II et de Léon X, retrempèrent son cœur, comme son cerveau, élargirent son horizon et imprimèrent à son génie un radieux essor. Florence avait beau être Florence : elle ne pouvait lutter avec la cité qui s'enorgueillissait d'avoir été par deux fois la capitale du monde.

Une lettre écrite de Rome, le 5 septembre 1508, à Francesco Francia, l'éminent peintre bolonais, nous montre le nouveau venu débordé dès lors par le travail, en même temps qu'elle nous fait connaître la courtoisie de ses manières. « Cher messire François, je reçois à l'instant votre portrait, qui m'a été remis par Bazotto en parfaite

conservation et sans le moindre défaut. Je vous en remercie infiniment. Il est fort beau et si vivant qu'il me fait quelquefois illusion : je crois alors me trouver avec vous et vous entendre parler. Je vous prie d'être indulgent pour moi et de me pardonner si je tarde tant à vous envoyer le mien ; mes importantes et incessantes occupations ne m'ont pas permis jusqu'ici de l'exécuter moi-même, comme nous en étions convenus. Il n'aurait pas été convenable, en effet, que je vous en envoyasse un exécuté par un de mes élèves et retouché par moi. Je me trompe : ce parti aurait été plus convenable, car j'aurais ainsi avoué mon incapacité d'égaler votre propre ouvrage. » — On voit que, chez le Sanzio, les manières étaient à la hauteur du talent.

Il résulte de recherches récentes que la décoration de l'appartement de Jules II, les *Stances*, était déjà passablement avancée lorsque Raphaël fut appelé à y prendre part. Le Pérugin, le Sodoma, Signorelli, Bramantino Suardi, Lorenzo Lotto et d'autres y travaillèrent jusqu'au commencement de l'année 1509.

Raphaël fut d'abord admis au même titre qu'eux. Mais bientôt il révéla une supériorité tellement écrasante que le pape congédia tous les autres collaborateurs et donna même l'ordre d'effacer leurs ouvrages. Le Sanzio, qui était la courtoisie en personne, obtint à grand'peine de sauver quelques parties de ces peintures, entre autres, celles de son maître le Pérugin et du Sodoma. Dans

l'*École d'Athènes*, il rendit un nouvel hommage au Pérugin : il l'y représenta debout à côté de lui.

Quelques mois auparavant, en 1508, Michel-Ange avait commencé, dans une autre partie du Vatican, l'œuvre immortelle qui s'appelle le plafond de la Sixtine. Quelle différence d'inspiration ! Ici tout est sombre, plein de terreurs prophétiques : on dirait deux artistes appartenant chacun à une nation et à un siècle différents.

La première salle décorée fut la salle ou « Stanza » de la Signature, ainsi appelée parce que Jules II y signait les actes pontificaux (c'est à tort qu'on a voulu, récemment, y reconnaître la bibliothèque particulière du Pape). La rétribution fut fixée à 1 200 ducats, selon toute vraisemblance (plus de 60 000 francs de notre monnaie). Le travail exigea environ deux ans; il fut terminé en 1511.

La Chambre de la Signature comprend trois grandes compositions en forme de lunettes : la *Dispute du Saint Sacrement*, l'*École d'Athènes*, le *Parnasse*; puis une série de peintures plus petites, qui recouvrent le reste des parois, ainsi que la voûte; des scènes historiques et des figures allégoriques : *Adam et Ève*, *Apollon et Marsyas*, l'*Astronomie*, la *Théologie*, la *Philosophie*, la *Poésie*, la *Jurisprudence*, etc.

Toute la décoration, jusqu'aux portes, fut exécutée d'après les dessins de Raphaël.

Les titres seuls de ces différentes compositions mon-



LA MESSE DE BOLSÈNE.

(Stances du Vatican.)

Cliché Alinari.

5

trent quelle large tolérance présida aux peintures de la Chambre de la Signature. C'était le plus beau moment de la Renaissance : il y avait dans les esprits assez de liberté pour comprendre ou aimer l'antiquité classique, et il y avait en même temps des convictions assez profondes pour que les enseignements du christianisme éveillassent un écho chez les grands comme chez les petits. En un mot, la foi trouvait son aliment dans la *Dispute du Saint Sacrement*, la raison dans l'*École d'Athènes*.

Ce sera un éternel thème à discussion que la supériorité relative de ces deux grandes pages : l'une plus émue, l'autre plus éloquente ; l'une qui exalte toutes les conquêtes de la religion chrétienne, l'autre qui évoque toutes celles de l'antiquité.

Sachons admirer toutes deux, sans éprouver le besoin de choisir.

La *Dispute du Saint Sacrement* est la plus merveilleuse explosion du sentiment religieux qui ait jamais été traduite en peinture. Toutes les formes imaginables de la foi — résignation, conviction inébranlable, mystiques envolées, extase, soif du sacrifice — y sont rendues en traits ineffables ; elles se renforcent encore par le spectacle du doute, de l'hérésie ou du scepticisme, représentés par plusieurs personnages, dont l'un offre l'effigie de Bramante.

Dans la partie terrestre, une quarantaine de personnages — Pères de l'Église, martyrs, docteurs, pieux solitaires, simples fidèles — sont réunis en une assem-

blée idéale, dont les différents groupes discutent ensemble avec vivacité, communient en une même formule ou s'exaltent en un même transport.

La partie céleste comprend le Christ, trônant entre la Vierge et saint Jean Précurseur, au milieu de chœurs d'anges, tandis que Dieu le Père se montre à mi-corps, au sommet de la voûte, et que, plus bas, sur des nuages, siègent douze patriarches, prophètes ou évangélistes. Rien ne saurait égaler la majesté de cet ensemble, qui nous transporte réellement dans les régions célestes.

En tant que groupement, la *Dispute du Saint Sacrement* n'a pas encore l'aisance inimitable de l'*École d'Athènes*; mais, de grâce, que l'on considère le progrès gigantesque réalisé dès lors sur les dernières productions de la période florentine, notamment sur la *Mise au Tombeau!* De même, le paysage, un peu timoré, sent encore le Primitif. La critique ose à peine signaler ces lacunes : elles disparaissent devant l'intensité du sentiment, devant la variété de la mise en scène, devant l'élan et la majesté de cette splendide apothéose du christianisme.

L'*École d'Athènes* n'offre pas moins de beautés, bien que l'inspiration en soit toute différente.

A la glorification du christianisme, Raphaël oppose celle de la philosophie antique, personnifiée dans ses représentants les plus illustres : Archimède, Socrate, Platon, Aristote, tous les champions de la pensée, tous les pionniers de la science.

Un temple majestueux — dessiné, affirme-t-on, par Bramante — sert de fond et presque de cadre à la composition, tandis que la *Dispute du Saint Sacrement*, on l'a vu, se développe en plein air.

Il y a encore plus de tours de force dans l'*École d'Athènes* que dans la *Dispute* : des raccourcis aussi audacieux que sûrs, des attitudes d'une originalité saisissante. Tout est surhumain dans cette page immortelle : jamais l'esprit d'un artiste n'a conçu synthèse plus puissante, figures plus fières, plus audacieuses, décor plus original et plus mouvementé. Le spectateur est transporté dans les plaines de l'éther, loin de toutes les préoccupations mesquines. La profondeur du Vinci s'y unit à l'éclat et à la fermeté de Paul Véronèse ou de Vélasquez, et de ce mélange sort je ne sais quoi de divin, de transparent, qui fait qu'on ne sait si l'on a sous les yeux des êtres réels, ou ces ombres dont parlent Virgile et Dante, que la lumière traverse et qui ne projettent pas d'ombre autour d'eux.

A côté de la fresque du Vatican, il est indispensable d'étudier l'admirable carton conservé à Milan, à la Bibliothèque Ambrosienne.

Le *Parnasse* — son titre l'indique — est la glorification de la Poésie : Apollon y occupe la place d'honneur, jouant du violon (non de la lyre); il est entouré des Muses et des poètes célèbres, soit de l'antiquité, soit des temps modernes : Homère, Virgile, Dante, Pétrarque, l'Arioste. Raphaël a tiré parti, avec une science consommée, de ce

qui eût été pour d'autres une cause d'insuccès, je veux dire de l'emplacement si incommode qui lui était assigné : une lunette coupée en deux, dans sa partie inférieure, par une porte. Les figures sont tour à tour graves ou inspirées, légères et élégantes. L'ensemble cependant trahit plus d'effort que la *Dispute du Saint Sacrement* et l'*École d'Athènes*.

Il faudrait maintenant prendre une à une toutes les fresques qui ornent les entre-fenêtres, les socles ou la voûte de la Chambre de la Signature : le *Premier Péché*, *Apollon et Marsyas*, le *Jugement de Salomon* : autant de chefs-d'œuvre. Ce sont les attitudes les plus trouvées, des formes à la fois pures et amples, et un sentiment de la décoration qu'aucun artiste n'a porté aussi loin. On dirait que le seul fait d'avoir entrevu Rome avec ses merveilles avait suffi pour enflammer l'imagination de Raphaël et décupler ses forces.

L'aménité de ses manières, sa courtoisie firent taire l'envie qu'aurait pu provoquer cet admirable essor.

La seconde Stance, celle dite d'Héliodore, fut commencée en 1511 et terminée en 1514 ; elle se trouve donc en quelque sorte à cheval sur les règnes de Jules II et de Léon X.

Ici l'inspiration est toute différente : on y sent le contrecoup du concile de Latran, destiné à renforcer le pouvoir du Saint-Siège, en même temps que l'écho des événements politiques, les guerres de Jules II avec Louis XII de France.

Raphaël y a introduit des allusions nombreuses : Héliodore chassé du temple, ce sont les Français chassés d'Italie. Il y a en outre prodigué les portraits, ceux de Jules II et de Léon X, puis ceux des prélats de la cour pontificale et jusqu'à ceux de ses élèves.

Rien qu'en passant de la « Stanza della Signatura » à celle d'Héliodore, on s'aperçoit aussitôt — a-t-on dit — que les horizons de la puissance créatrice ont été reculés, que le champ visuel du goût a été élargi, à la suite de la révolution tentée par le Buonarroti (1).

La Chambre d'Héliodore comprend quatre grandes compositions : *Héliodore chassé du Temple*, la *Messe de Bolsène*, la *Rencontre de saint Léon et d'Attila*, la *Délivrance de saint Pierre*, ces deux dernières peintes sous Léon X ; puis sur la voûte : l'*Apparition de Dieu à Noé*, le *Sacrifice d'Abraham*, le *Songe de Joseph*, le *Buisson ardent*, et des cariatides représentant le *Commerce*, l'*Agriculture*, etc.

De ces peintures, la plus belle, la plus pathétique est la *Messe de Bolsène* (l'hostie changée en sang devant un prêtre incrédule, en présence du pape). Le coloris a toute la chaleur et toute la puissance des Vénitiens, en même temps que l'ordonnance offre une fermeté incomparable. Des portraits robustes, d'une sincérité parfaite, donnent à la scène un saisissant caractère de réalité. Mais ce qu'il y a de plus admirable, c'est l'émotion du groupe de gauche, cette foule transportée d'élan à la vue du miracle.

(1) Klaczko, *Causeries florentines*, p. 35.

Le Sanzio se montre ici le grand interprète des mouvements de l'âme, moins puissant, mais non moins éloquent que Michel-Ange.

Raphaël, qui avait recherché avant tout les colorations claires et limpides, destinées à laisser toute leur valeur à ses dessous, si prodigieusement étudiés, sut à l'occasion se montrer coloriste, surtout après qu'il eut fait connaissance avec le Vénitien Sebastiano del Piombo. Dans la *Messe de Bolsène*, le coloris est intense et chaud; autant qu'il est fin dans le portrait de Balthazar Castiglione, d'une tonalité grise si distinguée, à faire envie à un Hollandais; autant qu'il est vaporeux dans la partie supérieure de la *Transfiguration*.

Pendant qu'il travaillait aux fresques du Vatican, Raphaël ne cessait d'entasser tableaux sur tableaux, retables sur retables : la *Vierge au Diadème*, du Musée du Louvre, la *Madone Aldobrandini*, à la « National Gallery » de Londres, si écrite et si concentrée, la *Vierge de Foligno*, à la Pinacothèque du Vatican, la *Vierge au Poisson*, au Musée de Madrid, à la fois touchante et robuste, nous le montrent s'efforçant de renouveler son idéal de la peinture religieuse, d'y mettre plus de fermeté et de majesté. Toutes brillantes qu'elles sont, ces pages ont encore le recueillement (rien n'y sent l'improvisation) ; l'artiste y caresse avec amour et la composition et les détails.

Comme technique aussi, ces tableaux témoignent d'efforts nouveaux. La pâte y est devenue plus ferme ; par-



Cliché Alinari.

PORTRAIT D'INGHIRAMI.

(Palais Pitti.)

fois elle a toute la dureté de l'émail ; dans la *Vierge au Poisson*, l'intensité du coloris confine à la lourdeur. Seule, la *Vierge de Foligno* est peinte avec une vraie liberté de touche, une souplesse et une variété de coloration incomparables, pour ne point parler de la mise en scène, qui est aussi fraîche que libre.

Du pontificat de Jules II datent également quelques portraits, d'une superbe venue, larges et puissants ; d'abord celui du pape même, puis ceux de Bindo Altoviti, le banquier et Mécène florentin fixé à Rome (Pinacothèque de Munich), de Phèdre Inghirami, le bibliothécaire du pape (Palais Pitti), peut-être aussi de la Fornarine (Palais Barberini). Ces effigies, d'un réalisme généreux et d'une extrême variété de conception, sont plus que la représentation inexorable d'individualités déterminées : ce sont de vraies peintures de caractères.

Au cours de l'exécution des fresques de la Chambre d'Héliodore, un coup de foudre avait mis en émoi Rome et la chrétienté : Jules II, le pape bourru, fougueux et généreux, était mort le 20 février 1513 ; le 11 mars suivant, Léon X de Médicis, fils de Laurent le Magnifique, était élu à sa place : le nouveau successeur de saint Pierre ne comptait que trente-huit ans ; à une ambition désordonnée pour la grandeur de sa maison, il joignait l'amour le plus ardent pour la gloire, le culte le plus passionné pour l'art sous toutes ses formes : poésie, musique, architecture, sculpture, peinture.

Héritier du goût le plus sûr et de la politique la plus perfide dont l'Italie ait gardé le souvenir, Léon X ignorait les sublimes envolées à la façon de Jules II : il était avant tout l'amateur ; on serait tenté de dire : l'épicurien le plus fin, le plus voluptueux. Les arts mineurs l'intéressaient autant que les créations transcendantes d'un Michel-Ange ou d'un Raphaël : la tapisserie, l'orfèvrerie, la gravure en pierres dures, tous les raffinements, enfin, rivalisaient dans son esprit avec les chefs-d'œuvre qui s'appelaient le *Moïse*, la *Rencontre de saint Léon et d'Attila*, l'*Incendie du Bourg*, la *Bataille de Constantin*.

Si, comme son prédécesseur, il se prit de la plus tendre admiration pour Raphaël, il abusa de cette organisation, riche à la fois et délicate, en l'accablant de travaux qu'un autre eût peut-être menés à fin avec autant de succès. En un mot, s'il lui avait voué le même culte, — et la postérité a le devoir de l'en glorifier, — il ne sut pas endiguer suffisamment sa productivité. Ne lui demanda-t-il pas de peindre des décors de théâtre, de donner des consultations d'architecte, de faire des expertises ! Raphaël, entre ses mains, devint un instrument de politique : il lui servait à faire sa cour aux potentats dont il avait besoin. C'est ainsi qu'il dut peindre pour François Ier la *Sainte Famille*, aujourd'hui au Louvre.

Raphaël a immortalisé, dans l'incomparable portrait du Palais Pitti, cette nature d'épicurien, cet amateur si clairvoyant et si libéral.

Il nous est permis de glisser sur les deux dernières



Cliché Hanfstaengl.

PORTRAIT DE BINDO ALTOVITI.

(Pinacothèque de Munich.)

Stances ou Chambres, celle dite de l'*Incendie du Bourg* et la *Salle de Constantin*, car Raphaël, dès lors accablé de travail, ne put peindre de sa main qu'une partie des compositions. Tel est l'*Incendie du Bourg*, qu'il a enrichi de quelques groupes merveilleux.

En outre, dès lors, l'influence de Michel-Ange, d'un côté, celle des modèles antiques, de l'autre, lui firent trop souvent sacrifier les effets de peinture à la recherche d'effets relevant plutôt de la statuaire.

L'*Incendie du Bourg* (souvenir d'un miracle accompli, au IXe siècle, par le pape Léon III, à l'occasion d'un incendie) abonde en épisodes d'un pathétique splendide ; mais déjà le maître a renoncé à relier ses groupes en une commune synthèse, violant ainsi une des règles fondamentales de son art. Il abuse en outre des réminiscences classiques (telle l'allusion à la Fuite d'Énée, emportant sur ses épaules son père Anchise et conduisant par la main son fils Ascagne), non moins que des effets anatomiques, ceux-ci inspirés de Michel-Ange (tel le jeune homme nu qui se laisse glisser le long d'une muraille). S'abandonne-t-il à lui-même, il crée les groupes si émouvants des femmes agenouillées au centre, affolées, serrant contre elles leurs enfants ou implorant le Pape, qui apparaît au fond de la scène, à une des loges du Vatican. Un second groupe, non moins merveilleux, est formé par les porteuses d'eau : l'une, qui passe à un jeune homme une cruche pleine ; l'autre, qui, les draperies battues par le vent, apporte une double provision

d'eau dans des récipients, analogues aux amphores antiques. Raphaël a retrouvé ici toute sa verve, la fierté de son dessin, sa puissance dramatique.

La *Salle de Constantin* ne fut terminée qu'après la mort de Raphaël par ses élèves, notamment Jules Romain.

On y remarque surtout la grandiose lutte entre *Constantin et Maxence*, qui, depuis plus de trois siècles, n'a cessé de servir de modèle aux peintres de batailles.

La décoration des « Stances » n'était pas terminée que déjà Léon X commandait à Raphaël les cartons des « Loges », galerie ouverte qui s'étend en avant des Stances et d'où l'on jouit d'une vue incomparable sur Rome. La fresque, les stucs, un pavement émaillé, toutes les ressources de l'art furent mis en œuvre pour l'embellissement de cette galerie, qui a perdu malheureusement une bonne partie de ses ornements. Les petites coupoles reçurent cinquante-deux sujets, représentant des scènes de l'Ancien Testament, depuis la *Création* jusqu'à la *Construction du Temple de Salomon*, plus quatre scènes du Nouveau Testament. Raphaël toutefois ne fournit que les cartons d'une partie de ces compositions. Dès lors, il était débordé et surmené ; il lui fallait s'en remettre à ses élèves du soin d'achever ce qu'il ne pouvait qu'esquisser.

Dans cette illustration de l'Ancien Testament, dans ce que l'on a appelé la *Bible de Raphaël*, il a abordé l'histoire de la Création et celle du peuple d'Israël, non seulement



Cliché Alinari.

LÉON X ENTRE DEUX CARDINAUX.
(Palais Pitti)

avec cette sincérité et cette loyauté qu'il mettait dans toutes ses créations, mais encore avec une intelligence rare des sujets à traiter. Il a rendu à merveille la haute poésie de la Bible, tour à tour épique ou lyrique. Autant il y a de grandeur dans les scènes de la *Création*, dans lesquelles il s'est d'ailleurs inspiré de Michel-Ange, autant il y a de grâce dans les fraîches idylles qui s'appellent *Isaac et Rébecca*, *Moïse sauvé des eaux*.

Dans la composition du cadre destiné à enchâsser ces joyaux, Jean d'Udine, un des élèves favoris de Raphaël, déploya une imagination et une grâce incomparables. Il faut étudier un à un ces centaines de motifs pour en apprécier toute l'originalité et tout le charme : ces oiseaux, ces insectes, qui témoignent du goût le plus vif pour les beautés de la nature ; ces imitations de camées antiques, ou encore ces scènes familières : les élèves de Raphaël occupés, qui à broyer, qui à passer un carton au poncis, qui encore à transporter le carton sur la fresque. Les ornements proprement dits, les rinceaux, entre autres, au milieu desquels folâtrent toutes sortes de quadrupèdes ou de volatiles, sont d'une élégance inimitable.

Entre temps, Léon X commandait à son favori les cartons des tapisseries destinées à compléter la décoration de la chapelle Sixtine ; pour thème de ces compositions, il lui indiqua, par une inspiration heureuse, les *Actes des Apôtres*. On ne pouvait plus à propos rappeler, dans la chapelle particulière des souverains pontifes, les origines mêmes de

la Papauté, la mission confiée à saint Pierre, ses Miracles, la Conversion de saint Paul, sa Prédication à l'Aréopage, et tant d'autres scènes augustes. Le sujet avait été rarement abordé avant Raphaël : aussi celui-ci, ne se sentant gêné par aucune formule, l'attaqua-t-il avec une incomparable sincérité ; il se pénétra, comme pas un, de l'esprit des récits de saint Luc et en traduisit par le pinceau l'éloquence à la fois grave et populaire. Son interprétation est devenue inséparable du texte sacré, qu'elle a encore renforcé, si possible : nous avons peine à nous figurer la *Pêche Miraculeuse*, la *Remise des Clefs*, le *Châtiment d'Ananie*, la *Prédication à l'Aréopage*, le *Sacrifice de Lystra*, autrement qu'il ne les a présentés. Le souverain maître des élégances s'est mis à la portée des humbles ; il a trouvé les accents qu'il fallait pour ouvrir à ses images les cœurs des plus simples.

Aucun interprète n'est entré plus profondément dans l'esprit de ces scènes augustes, aucun n'y a mis plus de pathétique. Les *Actes des Apôtres* vont de pair avec la *Dispute du Saint Sacrement* et les *Madones*. Ils comptent parmi les œuvres les plus originales, les plus fortes, de Raphaël. Le maître y a mêlé, dans certaines parties, la peinture de genre à la grande peinture d'histoire : tel est le second plan de la *Prédication de saint Paul à Athènes*, avec la gamme des impressions produites sur les visages des braves bourgeois athéniens par les paroles de l'apôtre. Le réalisme y tient plus de place que partout ailleurs ; il triomphe surtout dans les figures et les paysages du fond.



Cliché Hanfstaengl.

LA MADONE DE SAINT-SIXTE.

(Musée de Dresde.)

A-t-on suffisamment insisté sur ce point que Raphaël, ayant à retracer l'histoire des princes des Apôtres, n'a mis à contribution que les Actes canoniques, non les Actes apocryphes, cependant si populaires? Il lui eût été facile d'évoquer des souvenirs qui n'avaient cessé d'être vivants à Rome : l'Arrivée de saint Pierre et de saint Paul dans la Ville éternelle, leur Dispute avec Simon le Mage, leur Martyre. Il ne l'a pas fait, voulant conserver à ses récits leur caractère universel, œcuménique.

Par un de ces contrastes dramatiques dont il avait le secret et qu'il prodiguait sans le savoir, Raphaël a donné pour cadre à plusieurs cartons un paysage riant, — le lac de Tibériade, avec ses rives peuplées de fabriques monumentales, — tandis qu'il s'est plu à détacher les autres compositions sur de riches fonds d'architecture, aux lignes imposantes : telle, dans la *Guérison du Paralytique*, la superbe halle supportée par les colonnes vitéennes de la basilique de Saint-Pierre (c'est-à-dire les colonnes ornées de pampres de vigne et d'enfants jouant, qui, d'après la tradition, avaient primitivement fait partie du temple de Salomon) ; ou encore la rotonde qui s'élève au fond de la *Prédication de saint Paul à Athènes.*

Par leur gravité, leur conviction et leur ampleur, ces grandes pages forment le pendant des marbres de Phidias, avec l'éloquence en plus.

Raphaël peignit de sa main, assisté de plusieurs de ses élèves, les cartons qui, après avoir été traduits en tapisserie à Bruxelles, dans l'atelier de Pierre van Aelst, sont

aujourd'hui conservés au Musée de South Kensington, à Londres. Quant aux tapisseries originales, elles brillent au Palais du Vatican, tandis que de nombreuses répliques, du XVIe ou du XVIIe siècle, ornent les musées ou palais de Madrid, de Paris, de Berlin, de Vienne, de Dresde, etc.

Les bordures des tapisseries, notamment celles qui représentent les *Saisons* et les *Parques*, ne le cèdent pas en beauté aux scènes principales : Raphaël s'y est montré un décorateur hors ligne, comprenant comme pas un l'art de marier les figures les unes aux autres, tout en tirant de ces combinaisons les effets les plus inattendus et les plus pittoresques.

Une seconde suite de tapisseries, les *Scènes de l'Histoire du Christ*, doit être mise, tout entière, au compte des élèves de Raphaël. A peine si ceux-ci ont utilisé, de-ci delà, quelque bout de croquis laissé par leur maître. Cette suite, également tissée à Bruxelles, fut livrée au Pape longtemps après la mort de Raphaël. Elle est conservée, elle aussi, au Palais du Vatican.

Il n'est pas absolument démontré que Raphaël ait pris part à la composition des cartons de la jolie suite de tapisseries, les *Enfants jouant*, dont un exemplaire, composé de huit pièces, se trouve aujourd'hui chez Mme la princesse Mathilde. Un document découvert dans ces derniers temps nous montre un des élèves du Sanzio, Thomas Vincidor, surnommé le Bologna, fixé à Bruxelles en 1521, et



Cliché Alinari.

JACOB RENCONTRANT RACHEL.

(Loges du Vatican.)

y peignant les cartons en question. Un de ces cartons, représentant des *Amours qui jouent avec un lapin*, est entré récemment au Musée de Budapest, grâce à l'initiative de M. le Professeur J. Keszler.

En échange, une autre tapisserie, qui n'est plus connue que par une gravure du Maître au dé, des *Amours jouant dans un bois*, peut être, en toute sécurité, portée à l'actif de Raphaël.

Ne quittons pas le Vatican sans accorder un souvenir aux fresques de la Chambre de bain du cardinal Bibbiena : l'*Histoire de Vénus et de Cupidon*. Ces charmantes petites scènes, qui représentent, entre autres, la *Naissance de Vénus*, *Vénus et Cupidon assis sur des dauphins*, *Cupidon sur un char traîné par des cygnes*, *Cupidon dirigeant un attelage de dauphins*, existaient encore il y a peu d'années, quoique fort mutilées (le fait est certifié par deux ou trois personnes qui ont pu forcer la consigne et pénétrer dans le sanctuaire). On nous affirme qu'elles ont été détruites récemment, sur l'ordre de quelque subalterne ; mais nous avons peine à croire à un acte de vandalisme pareil, commis, en pleine Rome, à l'aurore du xx[e] siècle.

Parmi les particuliers, celui qui fit le plus souvent appel au talent de Raphaël fut un banquier de Sienne, le Crésus de la Renaissance, Agostino Chigi.

Il lui commanda, entre autres, trois compositions célèbres : le *Triomphe de Galatée*, peint vers 1514, dans sa

villa du Transtévère (aujourd'hui appelée la Farnésine); les cartons des mosaïques de sa chapelle dans l'église Sainte-Marie-du-Peuple, les *Planètes*(1516); enfin l'*Histoire de Psyché*, peinte également à la Farnésine par les élèves de Raphaël d'après les esquisses du maître.

La gravure et la photographie ont reproduit à l'envi l'image de la *Galatée*, cette vision si poétique et si ferme à la fois de la mythologie antique. La déesse, aux formes pleines plutôt qu'opulentes, debout sur un coquillage monstre, dirige les dauphins qui lui servent d'attelage. Son corps offre un modelé délicieux, large, sûr et suave; seule la tête manque peut-être un peu d'expression; quant à l'enfant couché au premier plan, c'est une figure véritablement trouvée : belle, mûre comme un fruit délicieux. Le triton embrassant la nymphe est trop monté de ton (il est tout rouge); peut-être un élève de Raphaël y a-t-il mis la main. La nymphe, de son côté, est d'une coquetterie étonnante, compliquée, pleine d'intentions : quelque chose comme du Botticelli, ou quelque autre raffiné florentin. Quant aux vagues de la mer, elles ont trop de dureté et ressemblent à la terre ferme ou à de la glace, non à l'élément liquide, souple, mobile, écumant, par essence.

Ce fut à l'occasion de cette peinture que Raphaël écrivit à son ami, le comte Balthazar Castiglione, la curieuse lettre que voici : « Quant à la *Galatée*, je me tiendrais pour un grand maître, si elle renfermait seulement la moitié des qualités que Votre Seigneurie y découvre. Mais je reconnais dans vos paroles l'affection que

vous me portez. J'ajouterai que, pour peindre une belle femme, j'aurais besoin d'en voir plusieurs, à condition que Votre Seigneurie fût présente pour choisir la plus parfaite. Mais, vu la rareté des bons juges et des belles femmes, je me sers d'une certaine idée qui se présente à mon esprit. Si cette idée a quelque valeur au point de vue de l'art, c'est ce que j'ignore, bien que je m'efforce de lui en donner. » — Voilà une affirmation catégorique des droits de l'idéal ! Aux yeux de Raphaël, il ne suffit pas de copier un modèle déterminé : il importe de réunir ce qu'il y a de plus beau dans une série de modèles, pour grouper ensuite ces traits épars en une figure unique. Ce n'est pas autrement que procédaient les peintres grecs : de même Zeuxis se servit de cinq jeunes filles pour créer son *Hélène au bain*, de même Raphaël empruntait, de-ci de-là, les traits qu'il fondait en un tout harmonieux.

La *Galatée* n'est probablement que le point de départ ou le couronnement d'une série qui n'aura pas été achevée ; autrement, elle aurait été placée au centre de la salle et non à une de ses extrémités.

Cette ère fortunée avait l'horreur du pédantisme, peut-être même de la méthode, telle que nous l'entendons aujourd'hui. A tout instant, l'imagination échappait au joug de la raison, à tout instant l'artiste divorçait avec le penseur. De là vient que Raphaël, au moment d'illustrer, également pour la villa de son ami Chigi, l'*Histoire de Psyché*, ne s'en tint pas à une interprétation littérale du

texte d'Apulée, mais s'occupa avant tout de créer des figures d'une grâce parfaite et des groupes harmonieusement agencés.

Les fresques de la Farnésine révèlent à peine de loin en loin, tout comme les fresques des Loges, la main du maître : il en abandonna l'exécution à ses élèves, parmi eux principalement à Jules Romain, Jean d'Udine et François Penni.

Entre les autres créations monumentales de Raphaël, nous citerons encore son carton pour une fresque de la Villa de la Magliana : le *Père éternel bénissant le Monde.* Cette composition, pleine de fougue et de grâce, fut transportée sur le mur, elle aussi, par des élèves : détachée de la paroi qu'elle ornait, elle se trouve aujourd'hui au Louvre.

Le pontificat de Léon X comprend une longue suite de Madones, ayant moins de fraîcheur peut-être, mais assurément plus d'éclat que les Madones de la période florentine et de la période ombrienne.

Forcé de faire un choix dans cette longue galerie, je signalerai la *Vierge à la Chaise*, au Palais Pitti, une paysanne divinisée ; la *Madone de Saint-Sixte*, au Musée de Dresde, cette page si élevée et si pure, si simple, si humaine dans sa composition, et cependant si véritablement divine, conçue et peinte comme en un rêve, en un moment d'extase ; enfin la *Sainte Famille de François Ier* (1518), au Musée du Louvre, peinture intéres-

sante et importante, mais qui révèle le concours de collaborateurs n'ayant ni la sincérité, ni le souffle de Raphaël.

La *Madone de Saint-Sixte* (dont on a tenté récemment — bien à tort — de contester l'authenticité) s'impose à notre admiration par l'incomparable harmonie des lignes, non moins que par la liberté des attitudes, le charme du coloris et la beauté de l'expression. Gœthe l'a caractérisée en quatre vers intraduisibles :

Modèle des Mères, Reine des Femmes,

Un pinceau magique l'a fixée comme par enchantement.

Devant elle, plie le genou un homme qui frissonne malgré sa dignité.

Une femme silencieusement ravie en extase.

L'illustration de la Vie des Saints a préoccupé, passionné et inspiré Raphaël au même point que celle de la Vierge.

Il a peint à Rome trois pages justement célèbres : la *Sainte Cécile* (1513-1516), au Musée de Bologne ; la *Sainte Marguerite*, au Musée du Louvre ; le *Saint Michel* (1518), également au Musée du Louvre.

Mais laissons, au sujet du premier de ces tableaux, la parole au brave Vasari, le biographe des artistes italiens : « Sainte Cécile, dit-il, écoute dans un ravissement profond l'harmonie céleste d'un chœur d'anges. Les instruments de musique épars çà et là et tous les vêtements de la sainte sont traités avec une vérité inouie. Saint Paul,

grave et méditatif, a le bras droit posé sur son épée et la tête soutenue par sa main. Il a les pieds nus et est vêtu d'un manteau rouge sous lequel on aperçoit une tunique verte. On ne saurait trouver une pose et une expression plus vraies que celles de sainte Marie-Madeleine, qui tient à la main un vase de pierre fine; elle tourne la tête et semble toute joyeuse de sa conversion. Les têtes de saint Augustin et de saint Jean l'Évangéliste sont aussi fort belles. Si le nom de peinture s'applique aux ouvrages des autres artistes, ce nom ne convient plus aux productions de Raphaël; il faut en trouver un autre pour ces figures douées de vie, où l'on voit frémir les chairs, battre les poitrines, vibrer les artères comme dans la nature même. Ce tableau de la *Sainte Cécile* accrut encore la réputation de son auteur, qui était déjà immense. »

Par ces compositions, en effet, Raphaël a séduit, fasciné ses contemporains, en même temps qu'il a créé, pour la postérité, des modèles qui ont été imités des milliers de fois, mais jamais surpassés, ni même égalés.

C'est qu'il y avait mis, avec son incomparable génie de peintre, sa foi ardente, ses convictions profondes, dont l'élan était favorisé par une conjonction de circonstances rares, pour ne pas dire uniques, dans l'histoire de l'art; à savoir : l'effort des générations antérieures, qui avaient réalisé tant de progrès, un fonds d'aspirations généreuses, le culte universel pour la beauté, cette forme de la Religion.



SAINT PAUL PRÊCHANT A ATHÈNES.

(Carton de tapisserie. Musée de South Kensington à Londres.)

Devenu le peintre officiel de l'Église romaine, Raphaël réorganisa le domaine sans bornes de l'iconographie religieuse. Il en écarta tous les motifs trop familiers ou trop réalistes, si chers aux Primitifs, et remplaça en noblesse ce qu'il perdait en naïveté.

Est-ce à dire qu'il ait sacrifié à la convention, à l'abstraction, ces fléaux de l'art? En aucune façon. Il trouvait, dans son cœur aimant, l'émotion et la chaleur nécessaires pour renouveler chaque thème, pour y mettre une note vivante et vibrante. Un geste parfois lui suffisait pour traduire tout un monde d'impressions. Ici, c'est sainte Catherine d'Alexandrie qui presse une main sur son cœur, tandis qu'elle appuie l'autre sur la roue, instrument de son supplice; là, c'est sainte Cécile qui, ravie et découragée par les chœurs célestes, laisse négligemment retomber l'orgue portatif dont tout à l'heure elle tirait des sons mélodieux; puis c'est sainte Marguerite, posant sans trembler son pied sur le dragon hideux.

La Bible et les Évangiles, à leur tour, ont été renouvelés par Raphaël. Il a donné d'une foule de scènes une interprétation tellement nette, plastique et poétique, que, jusqu'à nos jours, ses successeurs ont dû se borner à le répéter, ne pouvant le surpasser. Telles sont ses fresques de l'Ancien Testament, peintes dans les Loges du Vatican, sa *Vision d'Ézéchiel*, au Palais Pitti; tels ses *Actes des Apôtres*, exécutés en tapisserie; telles ses innombrables

Vierges, incarnant tour à tour les joies, les douleurs ou les triomphes de Marie.

Au sujet des derniers tableaux religieux de Raphaël, je dois une déclaration au lecteur, et cette déclaration je la ferai sans réticence aucune : depuis trop longtemps une foule d'œuvres d'atelier, dont Raphaël n'a donné que l'esquisse, pèsent sur la mémoire du maître. Celui-ci, débordé de travaux, hors d'état de suffire à la multiplicité des commandes, se voyait forcé de recourir au pinceau d'élèves plus ou moins habiles. De là les tableaux lourds ou glacés qui portent son nom dans un si grand nombre de collections. Ayons le courage de retrancher de son œuvre la *Sainte Famille sous le Chêne* et la *Perle*, toutes deux au Musée de Madrid; la *Vierge au Berceau*, du Louvre, et bien d'autres encore. Le *Portement de Croix* lui-même; la *Visitation* (Musée de Madrid), et jusqu'à la *Sainte Famille de François Ier*, jusqu'au *Saint Michel*, tous deux au Louvre, proclament l'intervention trop directe de Jules Romain et d'autres disciples encore moins bien doués. On y constate un goût de plus en plus prononcé pour une gamme épaisse et nourrie. La palette a perdu en transparence et en chaleur; le contraste entre les lumières et les ombres s'est accentué; les chairs ont poussé au brun, parfois au rouge.

Une fois le bagage de Raphaël débarrassé de ces « impedimenta », nous en serons mieux à notre aise pour savourer tant de pages sublimes, où l'éloquence du sen-

timent est égalée par le charme du coloris : telles la *Vierge à la Chaise*, la *Vierge Aldobrandini* et surtout l'incomparable *Madone de Saint-Sixte* décrite ci-dessus.

Le maître d'Urbin — nous ne nous lasserons pas de le répéter — a brillé au premier rang parmi les portraitistes, et rien ne montre mieux quel ferment de réalisme subsistait à ce moment encore dans l'art italien.

Ses premiers portraits remontent, on l'a vu, à la période florentine : timides et un peu lourds au début, ils devinrent rapidement libres, amples, puissants.

Le plus ancien des portraits de la période romaine est probablement le portrait de *Jules II*. Raphaël y a rendu, avec une sûreté magistrale, non seulement la ressemblance physique, mais encore le caractère moral du modèle. Il a peint sur le vif ce vieillard bourru, ramassé sur lui-même, en attendant qu'il bondisse ou éclate en un de ces soubresauts qui lui étaient familiers.

En tant que peinture, c'est-à-dire au point de vue du coloris, ce morceau est aussi solide que nourri ; de même que les autres portraits, il forme une éloquente réponse à ceux qui prétendent que Raphaël n'était qu'un dessinateur.

Au portrait de *Jules II*, firent suite ceux du banquier *Bindo Altoviti* (à la Pinacothèque de Munich), qu'on a parfois pris pour le portrait de Raphaël même ; celui du savant *Inghirami*, au Palais Pitti, d'un réalisme qui confine presque à la brutalité, mais dont l'extrême sincé-

rité touche aussi à l'éloquence; le portrait du *Cardinal Alidosi*, au Musée de Madrid, longtemps pris pour le portrait du cardinal Bibbiena; puis le portrait de la prétendue *Fornarine* au Palais Barberini, à Rome, qui est plutôt une académie et où l'on remarque déjà la lourdeur du coloris, défaut qui ira s'aggravant d'année en année.

Le pontificat de Léon X vit naître une série d'autres portraits, plus libres, mais peut-être aussi plus sommaires.

Tout d'abord le merveilleux portrait de *Léon X*, au Palais Pitti, document inappréciable pour la biographie de ce grand pape, si raffiné dans ses goûts, si pur dans ses mœurs. Assis devant une table, il regarde devant lui, prêt à examiner à l'aide d'une loupe (il était excessivement myope) un manuscrit richement enluminé.

Tout autre est le portrait de *Balthazar Castiglione*, le diplomate ami de Raphaël (au Louvre) : il offre une légèreté, une transparence et une finesse que les meilleurs Hollandais n'ont pas surpassées. Aussi Rembrandt ne l'a-t-il pas jugé indigne de le copier de sa main (dessin de la collection Albertine, à Vienne).

Citons enfin le portrait de la duchesse *Jeanne d'Aragon*, si célèbre par sa beauté (1518; au Musée du Louvre). Cette effigie n'a toutefois pas été peinte entièrement de la main de Raphaël, car celui-ci avait envoyé son élève Jules Romain à Naples pour y préparer une esquisse. C'est une œuvre très nourrie et très étoffée.

Un autre portrait célèbre, le *Joueur de Violon*, également

peint en 1518, autrefois à la galerie Sciarra à Rome, aujourd'hui conservé à Paris, dans la collection du baron Alphonse de Rothschild, témoigne visiblement de l'influence des Vénitiens, dont un représentant éminent, Sebastiano del Piombo, s'était fixé à Rome et avait engagé une lutte mémorable avec le Sanzio.

On voit, par cette courte analyse, combien Raphaël, ce peintre par excellence de l'idéal, éprouvait à tout instant le besoin de se retremper dans la réalité, pareil à Antée qui recouvrait des forces en touchant le sol.

Longuement, l'esprit aimerait à s'arrêter sur une importante série de chefs-d'œuvre qui ne nous sont plus connus que par le burin de Marc-Antoine, ce pieux et laborieux traducteur de la pensée du maître. Quelle émotion ou quelle splendeur de formes Raphaël n'a-t-il pas mises dans les pages qui ont nom : la *Mort de Lucrèce*, le *Massacre des Innocents*, le *Jugement de Pâris*, les *Maries sur l'escalier*, *Neptune calmant la Tempête* (*Quos-ego*), *Vénus et l'Amour*, ou encore l'étrange et grandiose scène de sorcellerie connue sous le titre de la *Carcasse !*

Comme si le domaine sans bornes de la peinture, qu'il avait exploré et renouvelé en tous sens, ne suffisait pas à absorber le besoin d'activité qui était en lui, Raphaël prit en main l'ébauchoir et le ciseau du sculpteur : il

modela l'*Enfant mort reposant sur un dauphin* (on croit en retrouver une réplique au Musée de Saint-Pétersbourg) et la statue de *Jonas*, nu, un pied posé sur la gueule de la baleine (chapelle Chigi, dans l'église Sainte-Marie-du-Peuple, à Rome). Cette dernière figure se distingue par l'ingénuité et la fraîcheur de la conception, la facilité et la suavité des lignes.

L'œuvre architecturale de Raphaël, à son tour, nous montre, incarnés dans la pierre, la netteté et la distinction de son esprit, son charme pénétrant. Si, dans le gigantesque travail de la reconstruction de Saint-Pierre, sa part de collaboration se trouve comme écrasée entre celle de son maître et prédécesseur Bramante et celle de son successeur Michel-Ange, une série de palais ou de villas témoigne de son goût pour les lignes vibrantes et chantantes, de son sentiment de la grâce, de l'harmonie, des belles proportions. Ce sont : à Rome (pour ne point parler de quelques attributions plus ou moins douteuses), le palais dell'Aquila et le palais Coltrolini-Stoppani-Vidoni, puis la villa Madame, d'une fantaisie exquise ; à Florence, le palais Pandolfini.

Dans les arts décoratifs, qu'il enrichit de tant de modèles (pièces d'orfèvrerie, tapisseries, mosaïques, portes sculptées des Stances, stucs des Loges, guirlandes, festons, grotesques), se révèlent la même pureté de goût, un indicible mélange de grâce, d'ampleur et d'harmonie.



Cliché Anderson.

LE TRIOMPHE DE GALATÉE.

(Palais de la Farnésine.)

L'esprit humain avait enfin retrouvé un idéal digne de se mesurer avec celui des Grecs !

Raphaël avait une autre ambition encore : il voulut être archéologue, et fit adopter par Léon X le projet d'un vaste plan topographique de Rome, avec les relevés de tous les monuments antiques.

Ce projet, repris par une foule de savants des xvie, xviie, xviiie et xixe siècles, n'a abouti que de nos jours, grâce à l'initiative et l'érudition de M. le professeur R. Lanciani. Nous possédons maintenant le plan topographique de la Ville éternelle, indiquant tous les endroits sur lesquels subsistent ou ont subsisté des ruines antiques. L'œuvre est parfaite et définitive ; mais, au temps de Raphaël, l'on ne se serait pas contenté de simples plans : on aurait également cherché à reconstituer l'élévation même des monuments. Si ce procédé est infiniment moins scientifique que celui adopté par M. Lanciani, en échange, comme Rome contenait au début du xvie siècle beaucoup de monuments aujourd'hui détruits (entre autres le « Septizonium » de Septime Sévère), les relevés de Raphaël et de ses collaborateurs eussent été pour nous des documents inappréciables. C'est donc à bon droit que nous regrettons qu'une entreprise si généreuse, inséparable du nom de Raphaël, n'ait pas été menée à fin.

Du moins, le rapport adressé par l'artiste-archéologue au souverain pontife nous a été conservé : ce document inappréciable nous fait connaître les vues de Raphaël et

de ses contemporains sur la supériorité de l'art classique; il nous offre en même temps un aperçu très net de l'évolution des styles à partir de la chute de l'Empire.

Raphaël débute ainsi : « Très Saint Père. Il y a beaucoup d'hommes qui, calculant dans leur faible jugement les grandes choses que l'on nous rapporte avoir été accomplies par les Romains dans les armes, et par la cité de Rome dans le domaine de la beauté, de la richesse, de l'ornementation et de la grandeur de ses édifices, les croient fabuleuses plutôt que vraies. J'éprouve un sentiment tout opposé. En considérant, à travers les vestiges qui se voient encore dans les ruines de Rome, la divinité de ces esprits antiques, il ne me semble pas téméraire de croire que beaucoup de choses qui à nous paraissent impossibles leur étaient très faciles à eux...

« Bien que les belles-lettres, la sculpture, la peinture et, en quelque sorte, tous les autres arts fussent en décadence et se corrompissent jusqu'au temps des derniers empereurs, néanmoins l'architecture se maintenait dans les bons principes et continuait à être pratiquée de la même façon qu'auparavant. Elle fut le dernier des arts qui se perdit, ainsi qu'on peut le voir par beaucoup de choses, et entre autres par l'arc de Constantin. En effet, l'ordonnance de ce monument est belle et parfaite en tout ce qui relève de l'architecture; mais les sculptures en sont choquantes, sans art et sans ombre de dessin. Par contre, les sculptures du même arc qui proviennent des ruines de l'arc de Trajan et d'Antonin le Pieux



Cliché Alinari.

LA VIERGE A LA CHAISE.
(Palais Pitti.)

sont excellentes et d'un style parfait. De même, dans les thermes de Dioclétien, les sculptures contemporaines sont du pire style et fort mal exécutées, tout comme les restes des peintures qu'on y voit n'ont rien de commun avec celles des temps de Trajan ou de Titus. L'architecture, par contre, est noble et bien comprise... »

On voit que la justesse de l'esprit et la sûreté du goût correspondaient chez Raphaël à la courtoisie des manières, à la sensibilité du cœur, à la richesse et à la distinction de l'imagination.

La dernière grande composition de Raphaël, la *Transfiguration* (à la Pinacothèque du Vatican), lui fut commandée par le cardinal Jules de Médicis, le futur pape Clément VII, en même temps que la *Résurrection de Lazare* était commandée à Sebastiano del Piombo. Ce fut comme un concours institué entre les deux émules.

Si la *Transfiguration* est une merveille de coloris, surtout dans sa partie supérieure, si transparente et éthérée, on peut lui reprocher la recherche d'effets ultra-dramatiques : bras jetés en l'air, corps tordus, attitudes disloquées, manque de liaison entre les figures ou les groupes. Par une pente fatale, Raphaël y revient aux errements de sa *Mise au Tombeau*, où déjà le spectacle de l'effort ou de la souffrance physique était rendu avec trop de violence. Dans l'intervalle, l'influence de Michel-Ange avait graduellement détaché son jeune imitateur des belles ordonnances auxquelles il excellait. Une étude assidue

des statues antiques avait fait le reste : en un mot, sauf dans la partie aérienne du tableau, le dessinateur a complètement éclipsé le peintre.

Raphaël travaillait à cette pathétique composition, lorsqu'il éprouva les premières atteintes du mal qui devait l'emporter ; la maladie — quelque fièvre pernicieuse — fit des progrès si rapides qu'il expira au bout de peu de jours, le 6 avril 1520, un vendredi saint, anniversaire de sa naissance. Comme Mozart, de qui on l'a si souvent rapproché, il n'avait que trente-sept ans !

Que de légendes n'a-t-on pas fait courir sur la mort de Raphaël ! La vérité, c'est qu'il mourut épuisé par l'excès du travail. Léon X, qui ne ménageait pas suffisamment cette organisation d'élite, l'accablait de demandes, souvent indiscrètes. Il devait à la fois peindre fresques sur fresques, tableaux sur tableaux, diriger l'immense travail de la reconstitution de Saint-Pierre, enfin satisfaire toutes les fantaisies du pape : c'est-à-dire décorer pour lui des rideaux de théâtre, faire le portrait de son éléphant, fournir des esquisses sans nombre pour des meubles, des pièces d'orfèvrerie, etc., etc. Il ne résista pas à une telle dépense de forces. Combattant infatigable, stimulé par la gloire autant que par les instances de ses protecteurs, il mourut au champ d'honneur et en plein triomphe.

Le deuil fut profond et immense ; Rome entière assista aux funérailles du grand artiste, du parfait galant homme.

Vasari, qui publia, trente années plus tard, ses bio-

graphies d'artistes, se faisait l'écho de la douleur universelle lorsqu'il s'écriait : « Bienheureuse ton âme, ô Raphaël ; le monde entier se prosterne devant tes œuvres ! Et la peinture, que n'est-elle descendue dans la tombe avec toi ! Lorsque tu fermas les yeux, pour elle aussi la lumière s'éteignit. C'est à nous maintenant d'imiter les modèles parfaits qu'il nous a laissés, et de conserver dans nos cœurs son souvenir gravé en traits ineffaçables ; car c'est par lui que nous avons vu l'art amené à cette perfection que nous n'osions espérer. » — Il n'est aucun d'entre nous qui, à trois siècles de distance, ne s'associe à cet éloquent hommage rendu au prince des peintres.

Devant cette fin prématurée, on se demande lequel vaut mieux : ou de mourir ainsi, à la fleur de l'âge, ou de se survivre, comme Michel-Ange. La réponse n'est pas douteuse. La postérité a un faible pour ceux qui disparaissent avant d'avoir pu tenir toutes leurs promesses. La curiosité et l'attrait de l'inconnu ou du mystérieux s'en mêlant, elle se passionne pour les brusques dénouements, qui laissent son imagination libre de compléter à sa guise la trame du roman. En cela encore, Raphaël fut heureux.

Si, au moment de prendre congé de Raphaël, nous essayons de résumer en un petit nombre de traits sa mission en quelque sorte providentielle, nous sommes éblouis par l'incomparable variété de ses aptitudes, par la portée et la grandeur des conquêtes réalisées pendant sa trop courte carrière.

De toutes parts, évidemment, les Écoles d'Italie convergeaient vers le but suprême. Mais s'il appartient à l'effort patient d'une génération de préparer le terrain propice, seul le génie possède le privilège de faire pousser, aux germes déposés avant lui, des fleurs radieuses. Les prédécesseurs de Raphaël — et combien d'entre eux ne s'étaient pas distingués au premier rang ! — avaient assoupli la technique, jeté les bases de la perspective et de l'ordonnance, résolu des difficultés sans nombre ; ce qui leur manquait, c'était la perfection suprême. Après eux, il était possible de faire mieux ; après Raphaël, on pouvait ouvrir de nouvelles routes : il était impossible de s'élever plus haut.

Les historiens ou philosophes qui soutiennent qu'entre l'artiste et son milieu il y a une corrélation fatale et comme un pacte inéluctable, se trouvent fort embarrassés quand on leur oppose l'exemple de Raphaël. Assurément, la société à laquelle appartenait le Sanzio était une des plus policées, des plus intellectuelles qui fussent jamais ; la distinction de ses manières ne pouvait que se refléter dans l'œuvre de son immortel interprète. Mais cette société était aussi une des plus corrompues dont l'histoire ait gardé le souvenir. Son antagonisme avec les généreuses aspirations du peintre d'Urbin saute aux yeux. Est-il, dans la longue suite des annales de l'art, un œuvre qui respire plus de pureté et de noblesse, qui incite davantage à la résignation, au sacrifice, à l'héroïsme ? Les plus hautes vertus s'exaltent au spec-

tacle de tant de figures idéales, et cependant si vraies, si vivantes. Quel incomparable concert que celui où éclatent l'ingénuité de l'enfance, l'héroïsme de l'adolescence (les deux *Saint Georges*), la foi dans la parole d'un maître, la sécurité d'une sainte Marguerite, l'abnégation, l'ardeur au sacrifice, l'indignation contre le mal (les Anges qui frappent Héliodore), le mélange de rudesse et d'honnêteté dans les *Actes des Apôtres* (les «haillons divins» de saint Pierre et de saint Paul), l'indicible mélange de virginité et de maternité chez les Madones, la douleur de Marie sanglotant sur le cadavre de son fils, sainte Cécile ravie en extase, l'humilité de saint Paul, déchirant ses vêtements à la vue des honneurs que les habitants de Lystra s'apprêtent à lui rendre ! Et rien de tout cela ne sent l'effort; rien n'est ni compassé, ni froid, ni sec, comme chez le Poussin, par exemple. Tout déborde de vie, d'une vie saine et généreuse. Bref, ce ne sont pas des acteurs qui jouent un rôle appris : ce sont les contemporains mêmes du maître qui traduisent leurs convictions propres, tout comme celles de leurs prédécesseurs ou celles de la postérité.

Mais, me répliquera-t-on, assez d'autres artistes ont fait de la peinture littéraire. Greuze n'a-t-il pas voué son pinceau à la glorification de la vertu, au châtiment du vice? Lui donc aussi a été un grand éducateur !

Quelle hérésie ! Chez Greuze, tout est voulu et calculé. Chez Raphaël, comme chez la plupart des artistes de la Renaissance, tout est spontané et ingénu. L'un court droit

au but et se contente d'une sorte de schéma ; l'autre, peintre autant que poète, s'arrête, chemin faisant, pour résoudre toutes sortes de problèmes techniques : groupement imprévu et harmonieux, bel effet de raccourci, piquant contraste ou accord parfait de couleurs, savantes combinaisons de lignes ; incomparable dans l'expression du visage, les attitudes, les gestes, il ne s'entend pas moins aux arrangements de draperies : toges aux plis savamment disposés, tuniques et manteaux d'un jet ample, gracieuses toilettes de jeunes filles. Or toutes ces difficultés vaincues doublent, décuplent l'impression morale ; par celà même que le thème principal est mieux enveloppé, il exige de la part du spectateur un effort d'interprétation plus grand et comme une collaboration, faite pour l'associer plus étroitement à la pensée du peintre.

Élargissant la voie inaugurée par Léonard de Vinci et Michel-Ange, Raphaël — qui appartint, quatre années durant, à l'École florentine — acheva de dégager, de l'observation de la réalité, les éléments de beauté qui y étaient contenus.

Spiritualiste autant qu'artiste, il se préoccupait de masquer sous les formes les plus poétiques ce qu'il y a de mesquin ou de misérable dans la condition humaine. Cette recherche du beau sous tous ses aspects n'était à ses yeux que la preuve d'une vie bien ordonnée, le triomphe de l'esprit sur la matière, un défi porté aux agents de la destruction, et un perpétuel « Excelsior ».



Cliché Neurdein.

PORTRAIT DE JEANNE D'ARAGON.

(Musée du Louvre.)

L'effort qui s'était poursuivi sans relâche, au cours de tant de générations, depuis Nicolas de Pise et Giotto, ces deux grands précurseurs, avait donc enfin abouti ! La peinture, définitivement affranchie, savait désormais représenter le corps humain avec autant de liberté que de noblesse, traduire avec netteté et éloquence les sentiments les plus complexes. Que de notions jusqu'alors obscures, traduites en formules éclatantes par Raphaël ! Il n'est pas jusqu'aux différences des systèmes philosophiques, qu'un simple geste ne lui suffise à caractériser : tels, dans l'*École d'Athènes*, Platon, montrant du doigt le ciel, et Aristote, de sa main ouverte, ramenant l'observation vers la terre.

On oublie trop, de nos jours, que chez le Sanzio, à côté de l'inventeur incomparable, du dessinateur prodigieux, du poète, il y a aussi un coloriste de race. Dès ses débuts, dans le *Songe du Chevalier*, nous découvrons un merveilleux tempérament de peintre. L'association des tons y est à la fois savoureuse et pleine d'harmonie. Par la suite, dans ses portraits surtout, Raphaël sut varier à l'infini sa palette, obtenir tour à tour les gammes les plus chaudes, les plus vaporeuses ou les plus transparentes, tirer de la lumière des ressources inattendues, donner à l'atmosphère — tel est le haut de la *Dispute du Saint Sacrement* et de la *Transfiguration* — l'apparence des régions célestes, ou bien éclairer ses figures avec toute la brutalité d'un Flamand.

Grâce à cette virtuosité de coloriste, les créations les plus pures et les plus idéales du maître sont pénétrées du souffle de vie sans lequel l'œuvre d'art la plus savante reste muette. Grâce à elle, grâce à sa chaleur communicative, le culte de tout ce qui est noble se ravive à la vue de tant de pages émues : les Vierges de Raphaël ne nous apparaissent-elles pas, aujourd'hui encore, comme la plus touchante personnification de la maternité !

Pour nous résumer : Raphaël n'a pas seulement bien mérité des artistes et des connaisseurs, il s'est acquis des titres imprescriptibles à la gratitude de tout être pensant.

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

1.230-01 — CORBEIL. Imprimerie ÉD. CRÉTÉ.







Paris
H. Laurens
Editeur
6, Rue de Tournon